Musées Royaux
des Beaux-Arts de Belgique

Koninklijke Musea
voor Schone Kunsten
van België

BULLETIN

1966/4

MUSEES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE

BULLETIN

QUINZIEME ANNEE - PUBLICATION TRIMESTRIELLE
VIJFTIENDE JAARGANG - VERSCHIJNT OM DE DRIE MAAND

1966/4

KONINKLIJKE MUSEA VOOR SCHONE KUNSTEN VAN BELGIE

BULLETIN DES
MUSEES ROYAUX DES
BEAUX-ARTS DE BELGIQUE
9, rue du Musée, Bruxelles 1

Comité de rédaction:

Directeur :
Ph. ROBERTS-JONES,
Conservateur en chef

Rédacteur en chef :
H. PAUWELS,
Conservateur

Secrétaire de rédaction :
F. POPELIER
Attaché

Rédaction :
9, rue du Musée, Bruxelles 1
Téléphone: 12.76.31

Prix du numéro : F 60

Abonnements :
4 numéros: F 200
de soutien: F 500

On souscrit par versement ou virement au C.C.P. 495.52 du Patrimoine des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

Publié pour le compte du
Patrimoine des Musées royaux par les
Editions de la Connaissance, S.A.,
19, rue de la Madeleine, Bruxelles

Copyright 1966 by Patrimoine des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels.

BULLETIN DER
KONINKLIJKE MUSEA VOOR
SCHONE KUNSTEN VAN BELGIE
Museumstraat 9, Brussel 1

Redactiecomité :

Directeur :
Ph. ROBERTS-JONES,
Hoofdconservator

Hoofdredacteur :
H. PAUWELS,
Conservator

Redactiesecretaris :
F. POPELIER
Attaché

Redactie :
Museumstraat 9, Brussel 1
Telefoon: 12.76.31

Prijs per nummer : F 60

Abonnement :
4 nummers: F 200
Steunabonnement : F 500

Voor de abonnementen wordt ingetekend door storting of overschrijving op P.C.R. 495.52 van het Patrimonium der Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

Uitgegeven voor rekening van het
Patrimonium der Koninklijke Musea
door de „Editions de la Connaissance"
N.V., Magdalenastraat 19, Brussel

Copyright 1966 by Patrimonium der Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussels.

1966 | QUINZIEME ANNEE / *VIJFTIENDE JAARGANG* | 4

SOMMAIRE / *INHOUD*

225 PAUL PHILIPPOT
Les grisailles et les « degrés de réalité » de l'image dans la peinture flamande des XVe et XVIe siècles

243 CHRISTIANE VAN DEN BERGEN-PANTENS
L'héraldique au service de l'étude d'un tableau des Musées Royaux

247 EDOUARD DE CALLATAY
Van der Weyden, son atelier et un tableau des Musées Royaux

257 WILLY LAUREYSSENS
Hendrik De Clercks Kruisafneming uit de Sint-Pieters- en Guidokerk te Anderlecht

265 MARIE-LOUISE HAIRS
Des « Fleurs » attribuées à Josefa d'Obidos aux Musées Royaux des Beaux-Arts

271 EMIEL BERGEN
Georges Vantongerloo (1882-1965)

301 LA VIE DES MUSEES / *HET LEVEN DER MUSEA*

PAUL PHILIPPOT

Les grisailles et les "degrés de réalité„ de l'image dans la peinture flamande des XVe et XVIe siècles

La notion de degré de réalité de l'image a été introduite dans l'histoire de l'art par Wölfflin à propos de l'analyse de la voûte de la Chapelle Sixtine. Reprise par Panofsky et Dagobert Frey, elle a été récemment développée par Sven Sandström dans une étude consacrée à la peinture italienne de la fin du Quattrocento, non sans signaler l'importance qu'elle présente également pour la peinture flamande du XVe siècle [1].

En fait, il s'agit là d'une notion essentielle pour l'analyse structurale de l'image artistique à quelque époque qu'elle appartienne, et dont l'application ne manquera pas de se développer avec l'influence de la méthode phénoménologique qui tend à analyser l'œuvre d'art comme un objet dont elle distingue, comme autant de couches, les différents niveaux de réalité. Sandström, d'ailleurs, préfère parler ici de niveaux d'irréalité, soulignant ainsi le côté irréel de l'image. Cette conception sartrienne de l'image, qui ne veut voir que le rapport négatif qu'elle entretient avec la réalité existante — l'absence de la chose représentée — nous paraît cependant peu indiquée comme mode d'approche de l'art, dont l'essence est de conférer à l'image une valeur positive propre. Limiter l'image à son aspect négatif, c'est, en fin de compte, continuer à la mesurer à ce qu'elle n'est pas, au lieu de rechercher en quoi consiste sa réalité spécifique. C'est rester prisonnier de la conception de l'art comme μιμησις. Néanmoins, même ainsi conçue comme simple description phénoménologique des différents niveaux ou degrés d'illusion de l'image, la méthode conduit naturellement au problème de la réalité particulière qui caractérise, à une époque donnée, l'image artistique saisie dans sa totalité. Du jeu purement extérieur des niveaux d'illusion, on passe ainsi à ce que nous voudrions appeler le *statut de réalité* de l'image en tant qu'image, en d'autres termes son *statut ontologique*. C'est ce que nous voudrions montrer ici dans un cas significatif: l'évolution des grisailles dans la peinture flamande du début du XVe à la fin du XVIe siècle.

La peinture dispose de multiples manières de distinguer dans l'image divers degrés de réalité. Ainsi voit-on, dès l'enluminure carolingienne (pour ne pas parler de l'Antiquité) le cadre interprété comme un seuil entre deux ordres de réalité, lorsque, dans les images d'évangélistes de l'évangéliaire de Soisson, les scènes narratives de la Bible sont situées

[1] S. SANDSTRÖM, *Levels of Unreality*, Uppsala, 1963; D. FREY, *Der Realitätscharakter des Kunstwerkes*, in: *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, Vienne 1946; E. PANOFSKY, *Die Sixtinische Decke*, Bibliothek der Kunstgeschichte, Leipzig, 1921; H. WÖLFFLIN, *Die Klassische Kunst*, 1898.

1. *L'Annonciation.* Miniature des *Heures de Beaufort.* Londres, British Museum.

dans de petits médaillons, à l'extérieur de l'arcade qui encadre l'évangéliste, de manière à se présenter comme un commentaire, une illustration de l'image principale. Sandström a justement attiré l'attention sur des enluminures du XII^e siècle où les personnages adorant une figure sacrée sont représentés non seulement à échelle plus petite mais encore comme franchissant le seuil défini par le cadre entre deux ordres de réalité, en l'occurrence le sacré et le profane. Cette formule persistera jusqu'au début du XV^e siècle, comme le montrent notamment une série de miniatures reproduites par Panofsky, et où le seuil devient de plus en plus sensible à mesure que se développe dans l'image l'unité illusionniste de l'espace [2].

Ce rôle du cadre peut également être joué par une architecture qui établit au sein de l'image une distinction entre un « dedans » et un « dehors », le « dedans » étant réservé à un ordre de réalité supérieur, par exemple à la Vierge dans l'Annonciation [3]. Lorsque, vers le début du XV^e siècle, la construction architecturale figurée tend à s'identifier au cadre de l'image par suite de l'unification perspective de l'« intérieur », les deux types de seuil peuvent en venir à coïncider, comme dans l'*Annonciation* des Heures de Beaufort (fig. 1).

[2] E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting,* II, Cambridge Mss., 1953.

[3] Voir à ce sujet F. HORB, *Das Innenraumbild des späten Mittelalters, seine Entstehungsgeschichte,* Zürich-Leipzig, 1938 et A. ROHLFS, *Das Inneraumbild als Kriterium für die Bildwelt,* in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* XVIII, 1955, pp. 109 et ss.

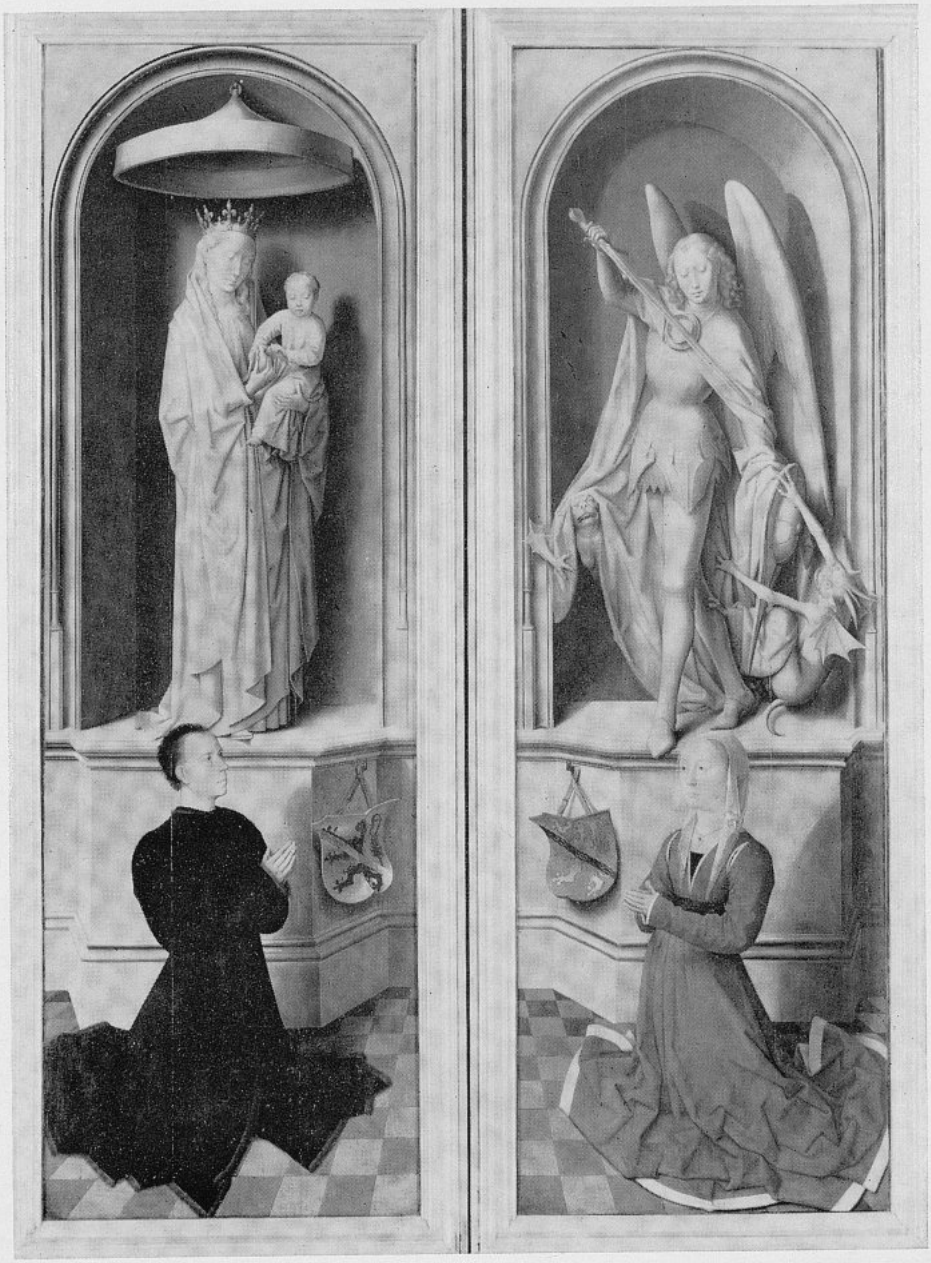
Mais lorsque, avec le Maître de Flémalle et Jean Van Eyck, l'unification spatiale de l'image vient faire coïncider le cadre du *tableau* avec la fenêtre découpant un secteur du champ visuel du spectateur, il va de soi que la distinction entre les différents ordres de réalité ne peut plus s'exprimer de la même manière, puisque *toute* réalité est désormais absorbée dans la représentation à l'intérieur du cadre, si bien qu'il n'existe plus, par rapport à ce « dedans », d'autre « dehors » que l'espace du spectateur, extérieur au « tableau-comme-objet ». De là une série d'efforts pour abolir ce nouveau seuil en attirant par l'illusion ce monde extérieur dans la représentation picturale.

On sait comment Van Eyck intègre dans la réalité imaginaire de l'*Annonciation* (fig. 2) le cadre « réel » du tableau-comme-objet en en représentant sur le sol l'ombre portée, ce qui, en retour, tend à conférer à l'image la même réalité qu'au cadre, et donc à abolir le seuil entre le monde de l'image et celui du spectateur, entre la représentation et la réalité. Van der Weyden et, à sa suite, Bouts, Petrus Christus et Memling, cherchent un effet analogue en représentant dans l'image un cadre conçu comme un portail sous lequel se déroule la scène, reprenant ainsi l'arc diaphragme de l'enluminure. Mais plutôt qu'à une abolition du cadre, on aboutit alors à sa duplication dans l'image, puisque l'opération ne dispense pas celle-ci de recevoir un cadre réel, qui réaffirme *in extremis* la qualité d'objet que le tableau tentait d'éluder en se faisant tout entier représentation. Une variante intéressante de cette formule est offerte par Bouts dans l'*Epreuve du feu*, où la scène se déroule dans une salle ouverte vers le fond par une baie dont la partie supérieure est décorée d'un fenestrage qui répète dans l'image celui par lequel le cadre réel ouvre la même salle au spectateur. Enfin, l'introduction des donateurs dans le même espace que les figures sacrées est une autre forme encore d'abolition du seuil entre les deux ordres de réalité. L'unité d'échelle n'est ici qu'une conséquence: en effet, toute différence d'échelle dans l'image implique une hétérogénéité de l'espace: hétérogénéité que la peinture allemande maintiendra jusque chez Dürer comme un facteur de tension interne, et que Van der Goes rétablira dans le *Triptyque Portinari* et Vranck Van der Stock dans la *Rédemption* du Prado.

Comme l'a fort bien montré Sandström, ce problème du seuil est commun à la peinture flamande et à la peinture italienne du XV[e] siècle, mais se pose de façon très différente dans les deux écoles. En fait, c'est là une conséquence d'une différence fondamentale dans le statut de réalité et la structure spatiale de l'image au Sud et au Nord des Alpes[4]. En Italie, où la perspective est conçue comme structure architecturale de l'espace, le centre de gravité se déplace vers la peinture murale, qui poursuit une intégration perspective de la peinture et de l'architecture inconcevable dans les Pays-Bas, où la perspective reste un mode de représentation intérieur au tableau-comme-objet dans l'espace. Cette opposition est significative. Dans la peinture murale italienne, à Padoue, Ferrare, Florence et Rome, l'effort pour abolir le seuil entre l'image et le spectateur tend à unir les deux pôles de l'image picturale et de la réalité architecturale où le spectateur est englobé, de sorte que le passage sur lequel se situe l'image répond à une démarche que l'on pourrait qualifier d'extravertie, tournée vers l'« extériorité » constituée par l'espace architectural où le spectateur est entré réellement, ce qui lui confère, dans sa totalité, un statut de réalité particulier, que nous qualifierons d'« architectural ». Dans la peinture flamande au contraire,

[4] Nous nous permettons de renvoyer ici à notre étude *Du quinzième siècle à la Renaissance*, Paris, 1959. Remarquons que le *talus*, caractéristique des cadres flamands du XV[e] siècle, est précisément un moyen de prolonger dans le cadre le plan du sol et de suggérer ainsi l'absorption du cadre dans l'image.

2. J. Van Eyck, *Polyptyque de l'Agneau Mystique* (fermé). Gand, cathédrale Saint-Bavon. (Copyright A.C.L., Bruxelles)



3. J. Memling, *La Vierge, saint Georges et donateurs,* volets extérieurs du *Jugement Dernier.* Gdansk, Pomorze Museum. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

la réalité architecturale est absente; le *tableau* se donne comme un meuble dans un espace où il se situe sans doute comme retable d'autel, mais vis-à-vis duquel il devient de plus en plus autonome, mobile (pour aboutir au « tableau de chevalet ») et auquel, en tout cas, il n'est pas relié formellement par la perspective. Dès lors, le spectateur ne peut vivre l'image qu'en oubliant le tableau-objet pour franchir le cadre et entrer, par l'imagination, dans la représentation purement picturale: ce qui apparaît, par opposition à la situation « architecturale », comme une plongée introspective [5].

On voit ainsi que les degrés de réalité de l'image doivent être compris non comme une division extérieure de celle-ci, mais comme un feuilletage interne de la réalité originelle de l'image totale, destiné à favoriser, par le moyen de seuils à franchir, l'identification du spectateur et de l'image, c'est-à-dire l'expérience d'une réalité imaginaire. Abordée dans ce cadre, l'histoire des grisailles révélera de façon particulièrement explicite la progressive modification du statut de réalité de l'image flamande de la fin du gothique à l'aube du baroque.

Dans les grisailles introduites avec le nouveau style par le Maître de Flémalle et par Jean Van Eyck, le ton gris n'est nullement celui d'une peinture monochrome; c'est celui de la pierre d'une statue et d'une niche non polychromées. Un double effet est ainsi obtenu. Si d'une part la grisaille est moins réelle que la peinture (l'objet représenté n'est lui-même qu'une statue et non une figure vivante) ce qui justifie son usage aux revers des volets, visibles lorsque le retable est fermé, de l'autre, la présence réelle de la statue est plus vraisemblable que celle des figures colorées, ce qui accroît le pouvoir de trompe-l'œil. En combinant les deux dans l'*Agneau Mystique,* Van Eyck renforçait donc par l'une la présence de l'autre, tout en distinguant l'ordre de réalité des Saints et des donateurs, puisque ceux-ci s'agenouillent non devant saint Jean Baptiste et l'Evangéliste, mais devant leurs figures sculptées: formule que reprendra Van der Weyden au revers des volets du *Jugement Dernier* de Beaune en accentuant d'ailleurs la différence entre le plan de réalité des statues monochromes et celui des donateurs agenouillés en personne dans des niches agrandies que les draps de majesté et les prie-dieu tendent à transformer en véritables chambres.

Dans l'*Annonciation* en grisaille de la collection Thyssen, Van Eyck renforce encore l'illusion du trompe-l'œil qui situe les statues dans l'espace du spectateur en plaçant celles-ci *devant* une plaque de marbre munie d'un cadre peint et sur laquelle se voit leur reflet. Le puissant effet de présence réelle est obtenu ici par un procédé identique à celui du deuxième style pompéien, qui place devant l'imitation de marbre — qui suggère le plan réel du mur — la représentation illusionniste des colonnes. Mais Van Eyck y ajoute la duplication du reflet qui, dans la mesure même où il s'affirme comme image, accroît encore la « réalité » de la statue. Toutefois, il est, entre l'œuvre flamande et la peinture murale pompéienne, une différence fondamentale. Cette illusion totale, cette absolutisation de la représentation picturale, ne fonctionne qu'une fois franchi, et aboli en imagination, le cadre du tableau, dont le plan reste une limite invisible que l'image ne peut franchir et contre laquelle même on la voit s'écraser, chez le Maître de Flémalle. Contrairement à ce que fait croire à première vue la saillie des socles devant le mur, l'abolition du seuil s'opère donc, ici aussi, en attirant le spectateur dans l'image plutôt qu'en introduisant les figures dans l'espace du spectateur, comme les colonnes du décor pompéien.

[5] La représentation d'Adam et Eve *di sotto in su* dans le polyptique de l'*Agneau Mystique* semble être le seul cas où un artiste flamand du XV[e] siècle ait tenté d'unir par la perspective le spectateur et l'image.

4. J. Memling, *L'Annonciation*. Bruges, Groeninge-museum. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

Dans son *Jugement Dernier* de Dantzig (fig. 3), Memling inaugure une conception nouvelle en réunissant, au revers de volets, les donateurs et les statues de la Vierge et de saint Georges dans un même espace. Espace ambigu d'ailleurs, car si les grandes niches des statues monochromes s'ouvrent exactement *dans le plan du cadre,* c'est *devant* leur socle que s'agenouillent les donateurs: mais ce devant, qui devrait sortir du tableau, y est cependant réabsorbé, puisque le sol, qui s'achève en bas dans le talus du cadre, se trouve refoulé *derrière* lui. Reportée de l'espace à la figure, cette interpénétration des plans de réalité de la statue en grisaille et de la figure vivante donne d'autre part naissance, dans les dernières années du XV^e^ siècle, à la formule plus ambiguë encore des demi-grisailles: mi-sculpture monochrome, mi-figure vivante. Memling semble le premier en Flandres à avoir tenté cette entreprise, dans les deux panneaux de l'*Annonciation* du musée de Bruges (fig. 4), traitée en grisaille à l'exception des chairs et des cheveux,

5. H. Van der Goes, *L'Annonciation,* volets extérieurs du *Triptyque Portinari.* Florence, Galleria degli Uffizi. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

dont le coloris est naturel. Mais la formule était courante en Allemagne dès le second quart du siècle, comme l'atteste la *Crucifixion* du Maître de la Passion de Tegernsee, ce qui s'explique par la tendance germanique à fusionner le moment sculptural et le moment pictural dans un coup de force expressionniste plutôt que de les lier par un rapport statique de pure représentation. Une telle tendance s'était d'ailleurs fait jour sous une forme différente chez Van der Goes dans le *Triptyque Portinari,* où l'échelle réduite des donateurs réintroduit par ailleurs dans l'image une hétérogénéité spatiale qui engendre une tension expressionniste. Les revers des volets (fig. 5) présentent en effet une *Annonciation* en grisaille dont les figures sont animées d'un mouvement inconciliable avec leur apparente condition de statue. Cette divergence dans l'approche d'une situation fondamentalement identique est caractéristique de la personnalité des deux maîtres. Alors que Memling, héritier de la tradition brugeoise où le moment statique de la représentation l'emporte sur le moment plastique sculptural, et soucieux de détente et d'harmonie, transmue insensiblement sous nos yeux la sculpture en peinture, Van der

6. Maître bruxellois 1490-1500, *Sainte Catherine et sainte Barbe,* volets extérieurs des *Scènes de la vie de la Vierge et du Christ.* Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

7. B. Van Orley, *Saint Thomas et saint Mathias,* volets extérieurs du *Retable des Charpentiers.* Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

Goes explicite dans une tension dramatique le constraste entre les deux moments. Dans les deux cas cependant, nous assistons au même processus de « picturalisation » de la statue, à la même interpénétration du moment plastique et du moment représentatif dans une vision nouvelle qui, au lieu de représenter une statue, cherche à se constituer elle-même comme un plan propre de transposition du réel et à fonder ainsi un nouveau statut de réalité de l'image.

Ce que Memling et Van der Goes ne font encore que pressentir ne tarde pas à s'expliciter au cours des deux générations suivantes. Vers la fin du siècle, la demi-grisaille se répand dans les ateliers bruxellois (fig. 6), où la prise de conscience de l'image picturale comme réalité propre s'explicite d'autre part dans le développement de l'image dans l'image, phénomène sur lequel nous avons déjà attiré l'attention[6], et dont l'un des premiers exemples semble se rencontrer chez Vranck Van der Stock, notamment dans la *Rédemption* du Prado, où les sculptures des voussures et des piédroits du portail deviennent des scènes « réelles » à échelle réduite — formule qui sera reprise avec brio par Engebrechtsz dans

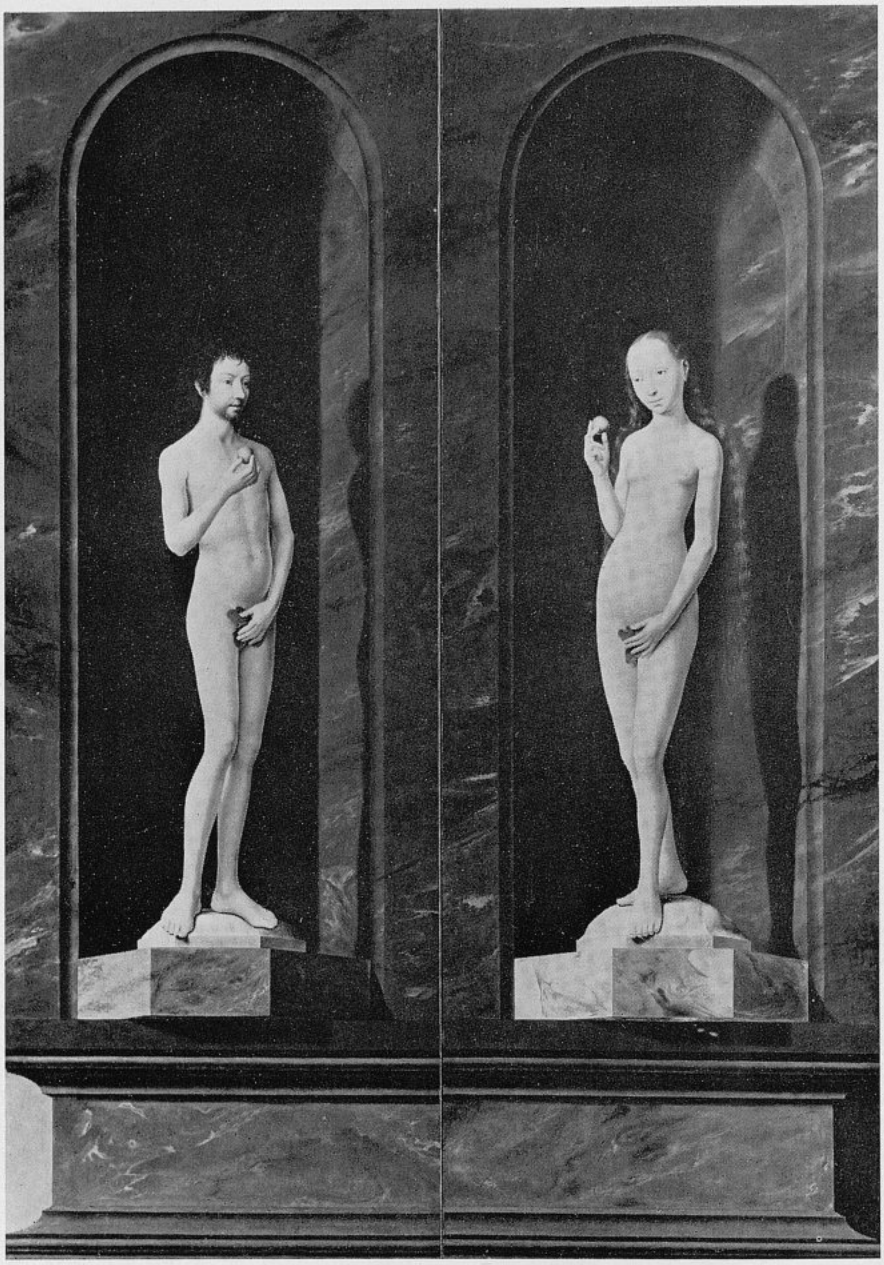
[6] P. Philippot, *La fin du XV^e siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas,* in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts* (Bruxelles), 1-2, 1962, pp. 3-38.

8. B. Van Orley, *Le Christ et la Vierge,* volets extérieurs du *Triptyque de la Vierge des sept douleurs.* Besançon, Musée des Beaux-Arts. (Photo Meusy, Besançon)

son triptyque de la *Déploration* du musée de Leyde, ce qui, remarquons-le en passant, renforce la thèse de E. Pelinck selon laquelle Engebrechtsz aurait fréquenté vers 1485-90 un atelier Bruxellois, probablement celui de Colyn de Coter [7].

Mais c'est avec la génération de Quentin Metsys que la formule de la demi-grisaille atteint son plein développement. Une gamme infinie de variantes plus ingénieuses les unes que les autres, et comparables aux artifices des rhétoriqueurs, révèle le souci dominant de constituer les moyens picturaux de formulation — grisaille et couleur — en un plan conscient de transposition du réel. Nous nous bornerons ici à quelques exemples caractéristiques. Aux revers des volets de son *Retable des charpentiers* (fig. 7), Van Orley réunit, dans une même grande niche bleutée, donateurs et saints patrons, tous également en grisaille, avec la seule différence que les donateurs n'ont pas de socle. De quelques années postérieur est le *Portement de croix* aux revers d'un volet du retable de Furnes (musée de Bruxelles), non plus en gris, mais dans une teinte brune monochrome qui vise cette fois à imiter le bois sculpté. Mais, comme dans le *Retable des charpentiers,* la liberté de la facture picturale fait douter de la réalité plastique de la

[7] E. Pelinck, *Cornelis Engebrechtsz, de herkomst van zijn kunst,* in: *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek,* 1948-49, pp. 40-74.



9. Maître du triptyque Morrison, *Adam et Eve,* volets extérieurs du *Triptyque Morrisson.* The Toledo Museum of Art.

10. Q. Metsys, *Saint Luc et sainte Anne,* volets extérieurs du *Triptyque de la Trinité et de la Vierge.* Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

sculpture [8]. Plus tard encore, dans l'une de ses dernières œuvres, le triptyque de la *Vierge des sept douleurs* de Besançon, le maître bruxellois représente aux revers des volets (fig. 8) le Christ et la Vierge médiatrice comme des figures vivantes sur des socles de statues. Une autre formule avait entretemps été adoptée par le Maître de Francfort au revers des volets de sa *Descente de croix* de Watervliet. C'est en toute liberté et sans socle que se meuvent ici, dans une grande niche de marbre rouge, les personnages de *Jésus devant Pilate* en demi-grisaille, avec chairs et cheveux « sur le vif »: ambiguïté concertée, d'une fascinante irréalité. Mais plus complexes et plus subtiles encore sont les solutions du Maître du triptyque Morrison et de Quentin Metsys. Le premier, dans son triptyque du Musée de Toledo (fig. 9), reprend presque textuellement les figures « vivantes » d'Adam et Eve du petit triptyque de Memling du Kunsthistorisches Museum de Vienne, en les plaçant sur des socles comme des statues, devant d'immenses niches de marbre rouge. Quant à Metsys, son triptyque de la Trinité et de la Vierge, de Munich, présente aux revers des volets saint Luc et sainte Anne tous deux en demi-grisailles, devant des niches redoublées de marbre rouge (fig. 10), tandis qu'au panneau central

[8] Remarquons que cette formule trouve un parallélisme en Allemagne *dans la sculpture,* où s'affirme vers 1500 une nette prédilection pour la monochromie, bien que les yeux et les lèvres continuent à recevoir une polychromie réaliste.

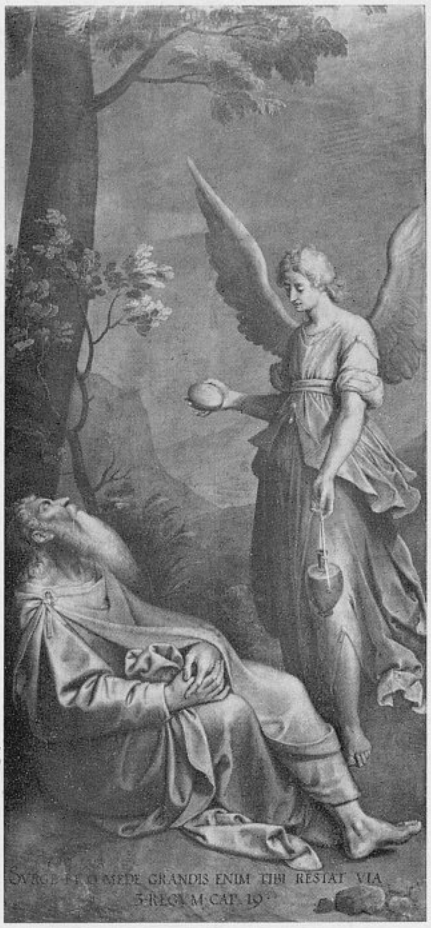
11. J. Vermeyen, *Jésus chez Marthe et Marie,* volets extérieurs *du Triptyque de la famille Micault.* Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Copyright A.C.L., Bruxelles)

la Trinité et la Vierge apparaissent en figures vivantes sur des socles de statues — le socle de la Trinité devenant d'ailleurs une mappemonde, et les niches attendues faisant place à des auréoles de lumière.
Cette interpénétration de la grisaille et du coloris naturel, c'est-à-dire de la représentation d'une statue et de la représentation d'une figure vivante, est éminemment caractéristique

du passage du gothique tardif à la Renaissance, et constitue sans doute l'explicitation iconographique la plus frappante de la modification qui cherche à s'opérer dans le statut de réalité de l'image. Nous y assistons en effet à l'effort pour absorber la figure plastique dans la représentation picturale. Celle-ci cependant, si elle ne représente plus la statue comme le faisaient le Maître de Flémalle et Jean Van Eyck, ne s'en libère pas au point de cesser de l'imiter. De sorte que les deux plans se mêlent dans l'image sans consentir à s'y fondre, comme en Allemagne chez Grünewald par exemple. Cette dualité de plans qui s'interpénètrent sans se confondre dans la constitution de l'image se retrouve d'ailleurs dans de goût de l'époque pour la reprise, la réélaboration formelle de motifs et de compositions des maîtres du XV^e siècle. C'est dans cette réactivation intentionnelle d'une image picturale préexistante que se sont découverts et formés tous les grands maîtres de la première Renaissance: Gérard David, le Maître de Francfort, Quentin Metsys, Jean Gossart, pour qui ce retour aux sources était d'ailleurs le moyen de surmonter la tendance immanente à l'effritement des formes dans le maniérisme gothique [9]. La duplication intérieure de l'image, toute statique et représentative au XV^e siècle — la peinture comme représentation d'une statue — devient ainsi dynamique et substitue à la conscience de représentation la conscience d'une élaboration *formelle* de l'image. En d'autres termes, l'image — c'est-à-dire l'artiste en tant qu'il constitue l'image dans sa conscience — devient consciente de sa réalité formelle avec un degré de lucidité inconnu auparavant. Le plan d'approche est ainsi créé à partir duquel l'artiste flamand pourra découvrir la forme antique ou italienne. Dès lors, il ne restera plus qu'un dernier pas à franchir: au mélange de deux plans hétérogènes devra se substituer l'homogénéité d'un plan nouveau qui se distinguera du passé par l'intégration totale, dans la constitution de l'image, de la dimension d'autoconscience: ce qui apparaît désormais comme la caractéristique essentielle de l'art humaniste.

Pour celui-ci, qui s'affirme avec Lambert Lombard, Vermeyen, Willem Key et Frans Floris, les combinaisons de statue et figure vivante chères à la génération précédente devaient naturellement apparaître aussi barbares et irrationnelles que les mélanges des éléments décoratifs gothiques et antiquisants dans la peinture, la sculpture et l'architecture de l'époque révolue. Vers 1535-40, tandis que la réforme interne de la syntaxe se substitue à cet esperanto, la demi-grisaille disparaît, et une nouvelle conception s'affirme, où la grisaille, abandonnant toute représentation de statue ou de relief, transpose directement le réel en une *peinture* monochrome. Cette solution avait déjà été proposée en Allemagne par Grünewald, et dans les Pays-Bas par le *Saint Jérome* de Gossart (Friedländer n° 22) et la *Vierge des sept douleurs* d'Isenbrant au Musée de Bruxelles, mais, en Flandres au moins, sans susciter d'émules, car le problème n'était pas encore mûr. La transition, une fois de plus, est bien illustrée par Pieter Coecke qui, après avoir pratiqué les demi-grisailles dans l'esprit des maniéristes anversois, amorce la réaction vers 1540 dans son triptyque de la *Crucifixion* de Lisbonne, avec, au revers des volets, une *Conversion de Saint Paul* conçue comme représentation en trompe-l'œil d'un relief auquel l'animation des figures et la profondeur atmosphérique des lointains confèrent un caractère pictural extrêmement accentué. Un pas de plus, et la duplication peinture-sculpture fait place à la peinture monochrome: ainsi dans *Jésus accueilli par les sœurs de Lazare* (fig. 11), au revers des volets du *Triptyque de la famille Micault,* exécuté par Vermeyen entre 1548 et 1550.

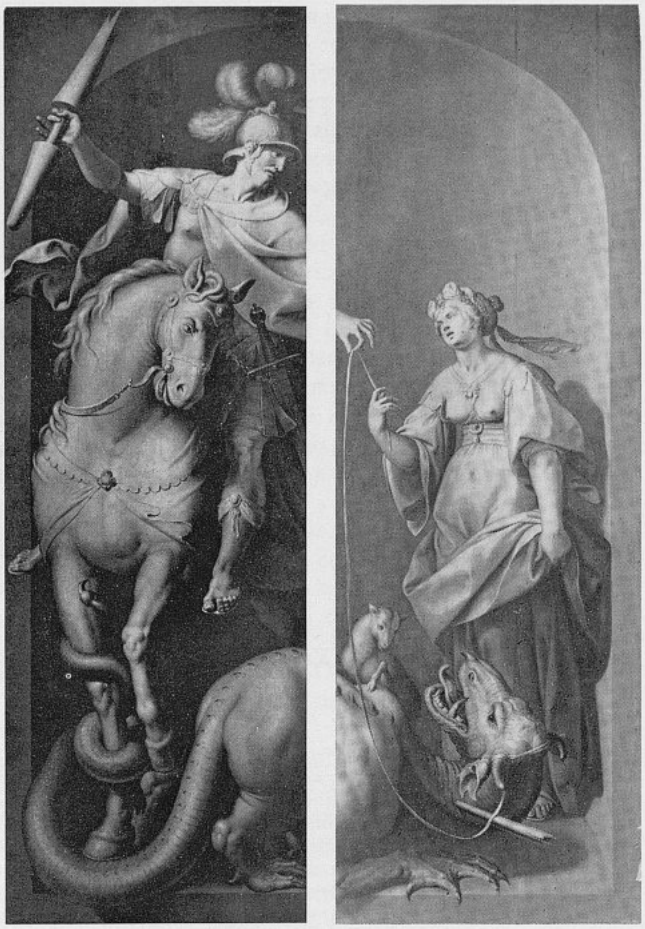
[9] Cfr. E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting,* Cambridge Mass., 1953.



12. A. Francken, *Elie nourri par l'Ange*, volet extérieur gauche du *Triptyque du Saint Sacrement*. Anvers, Musée royal des Beaux-Arts.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

Cette formule se développe dans la deuxième moitié du siècle, notamment chez Ambrosius Francken, qui y recourt pour *Elie nourri par l'Ange* (fig. 12) aux revers des volets du *Triptyque du Saint Sacrement*. Mais si la demi-grisaille est désormais proscrite comme un monstre esthétique, on revient pourtant à la formule de Van Eyck et du Maître de Flémalle, quitte à représenter dans les niches des figures insculptables en pierre, comme les *Saints Georges et Marguerite* du même Francken au Musée d'Anvers (fig. 13). Ce retour des maniéristes anversois de la deuxième moitié du XVI[e] siècle à la représentation de sculptures monochromes explicite d'ailleurs de façon symptomatique le souci qui s'affirme chez eux de restaurer dans la forme nouvelle l'objectivité plastique de la *figure* [10]. Mais il ne pouvait s'agir, dans ce cas, que d'une formule liée aux tendances rétrospectives de la

[10] Ce point de vue sera développé dans une étude en cours de publication sur *Il Problema del Rinascimento nella Pittura dei Paesi Bassi*, Einaudi, Turin.



13. A. Francken, *Saint Georges et sainte Marguerite,* volets extérieurs de triptyque. Anvers, Musée royal des Beaux-Arts.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

peinture anversoise de la Contre-Réforme. Avec Rubens, la vision picturale triomphe à ce point du moment sculptural que la représentation même d'une statue ne peut plus un instant faire illusion et s'affirme exclusivement comme peinture. Un texte latin de l'artiste, consacré à l'imitation des statues (antiques), confirme et précise cette interprétation. Rubens, en effet, y insiste sur la nécessité de distinguer « la matière de la forme, la pierre de la figure, les exigences du marbre du travail de l'artiste » et d'écarter dans l'imitation tout ce qui provient de la réalité matérielle de la statue et constitue à ses yeux une limitation par rapport aux possibilités de la peinture [11]. En d'autre termes, la vision ne peut plus pour le maître baroque, s'arrêter à l'objectivation plastique; elle doit, *à travers elle,* remonter à la nature. La réalité se trouve dès lors ramenée dans son intégralité au plan de la re-

[11] Le texte original latin a été publié *in extenso* par G. VON RAVENSBURG, *Rubens und die Antike, Iéna,* 1882, pp. 195-96.

présentation picturale: le moment plastique ne s'interpose plus comme un diaphragme objectivé dans la statue; il est désormais intimement absorbé dans la structure complexe de l'image baroque. On conçoit dès lors que la grisaille, explicitation de ce diaphragme chère aux maniéristes, devait perdre tout intérêt problématique dans la peinture flamande du XVII[e] siècle. De même, dans les décors de fête des Joyeuses Entrées, les tableaux vivants, qui avaient peu à peu remplacé les rituels *agis* par leur représentation *figurée,* font place, en 1635, à des représentations purement *picturales* [12].
En Italie et en Europe Centrale par contre, où l'image humaniste se constitue dans une perspective architecturale, le Maniérisme et le Baroque portaient à son plus haut degré de développement le jeu des niveaux d'illusion. De la peinture à l'architecture, en passant par la sculpture polychrome et monochrome, les seuils se multiplient en une vaste polyphonie, dont le but final est de fusionner intégralement, sur le plan défini par le nouveau statut de l'image humaniste, la représentation picturale et la réalité architecturale, le spectacle et le spectateur, l'être et l'apparence, le sacré et le profane.

[12] Cfr. I. VON ROEDER-BAUMBACH et H.G. EVERS, *Versieringen bij blijde Inkomsten gebruikt in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de XVIde en XVIIde eeuw,* Anvers, 1943.

DE GRISAILLES EN „DE WERKELIJKHEIDSGRAAD VAN HET BEELD" IN DE VLAAMSE SCHILDERKUNST TIJDENS DE 15de EN DE 16de EEUW

door Paul Philippot

Het begrip *werkelijkheidsgraad van het beeld,* in de kunstgeschiedenis in zwang gebracht door Wölfflin en onlangs ontwikkeld door Sven Sandström, wordt hier toegepast op de analyse van de *grisaille* in de Vlaamse schilderkunst van de 15de en 16de eeuw. De opvatting van de grisaille zoals ze allereerst door van Eyck en de Meester van Flémalle gehuldigd werd, is die van de afbeelding van een monochrome sculptuur, die als dusdanig een andere graad van werkelijkheid heeft dan de afbeelding van een levende figuur. Tegen het einde van de 15de eeuw worden deze twee graden van werkelijkheid gecombineerd in een eindeloze reeks variaties van de halve-grisaille, waarbij een poging te herkennen is om van de formuleringsmiddelen een bewuste vormelijke transpositie van de werkelijkheid te maken, wat een nieuwe graad van werkelijkheid van het beeld betekent. Deze transpositie, die in de halve-grisaille een hybridische oplossing vindt, is kenmerkend voor de overgang van de late gotiek naar de Renaissance. Met de humanistische kunst moest, tegen 1540, de halve-grisaille verdwijnen, terwijl de bewuste vormelijke transpositie van de werkelijkheid zich in de grisaille als zuivere toonschildering uit. Maar daarnaast keren de Antwerpse maniëristen van de tweede helft van de 16de eeuw ook terug tot de oude opvatting van de 15de eeuw, totdat met de Barok het sculpturale moment geheel in het picturale opgelost wordt.

CHRISTIANE VAN DEN BERGEN-PANTENS

L'héraldique au service de l'étude d'un tableau des Musées Royaux

Il est souvent dommage en admirant un objet — et en particulier un tableau — de constater qu'on ignore beaucoup de son origine ou de son histoire [1]. L'identification des armoiries qu'il porte parfois permet heureusement de combler les lacunes de l'information, du moins dans une certaine mesure.

C'est ainsi que nous avons pu faire *revivre* un tableau vendu le 4 janvier 1840 aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique par M. Morren [2] (fig. 2). Attribué à cette époque à Jean de Mabuge, on savait depuis 1922 [3] qu'il était dérivé d'une composition de Rogier van der Weyden fort en faveur parmi les maîtres brugeois.

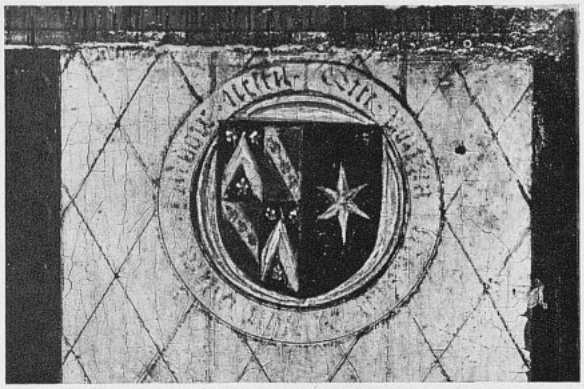
Il représente la Vierge assise, allaitant l'Enfant qu'elle tient sur les genoux. Par la fenêtre ouverte on découvre un jardin entouré d'un mur crénelé au premier plan d'une rivière et d'un paysage montagneux parsemé de châteaux. Dans la partie supérieure de la fenêtre, un vitrail est orné d'armoiries entourées d'une devise dont les seuls mots lisibles sont: *Qui... de son divin salvoir vestu* (fig. 1).

Les armoiries, qui jusqu'à présent étaient inconnues, sont celles de Martin Reyngout, lequel portait *écartelé aux 1 et 4, de sable au chevron d'argent accompagné de trois quintefeuilles du second, aux 2 et 3, d'azur à la bande d'or chargée de trois coquilles de gueules* et sont parties ici avec celles de son épouse Barbe de Rockaringen, *de sable à l'étoile d'argent* [4].

Martin Reyngout, riche apothicaire de Bruges, fut *vinder* [5] de la halle aux épices de cette ville en 1468 et en 1474 [6], doyen en 1478, 1483, 1485, *deelman* de la section des Carmes en 1472 et en 1477, chef-homme en 1480, 1482, 1496, 1498, 1501 et 1504, conseiller de la ville en 1486, 1499 et 1500, trésorier en 1488 et 1495, échevin en 1489 et 1493 [7]. Il mourut en mai 1507 [8].

1 L'auteur est collaborateur scientifique au Centre National de Recherches « Primitifs flamands ».
2 Chêne, 56,5×35,5 cm. Inv. n° 330. M.J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei,* II, p. 128, n° 107a.
3 Dossier du tableau au Musée.
4 J.B. RIETSTAP, *Armorial général illustré,* Lyon, éd. V. et H. Rolland, s.d., 5, pl. CLII; Bruxelles, Bibliothèque royale, section des Manuscrits, Ms G 1525 f° 256.
5 *Vinder,* c'est-à-dire juré.
6 Bruxelles, Bibliothèque royale, section des Manuscrits, Ms G 1525 f° 256.
7 Cette biographie est retracée dans [W.J. WEALE], *Le couvent des sœurs de Notre-Dame dit de Sion à Bruges, Le Beffroi,* 3, Bruges, 1866-1870, p. 47, note 7.
8 J. GAILLIARD, *Bruges et le Franc,* 4, Bruges, 1860, pp. 114-115. Au sujet de cette date, on remarque quelques erreurs de lecture des scribes, notamment dans le Ms G 1525 f° 256.

1. *Détail de la fig 2.*
(Copyright A.C.L., Bruxelles)



2. Anonyme (d'après R. van der Weyden), *La Vierge et l'Enfant.* Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

3. Anonyme, *La Vierge et l'Enfant; un donateur présenté par un évêque.* Cambridge (Mass.), Busch-Reisinger Museum. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

Il avait fondé avec sa première femme, le couvent et l'église des Carmélites de Sion à Bruges. La première pierre fut posée en leur nom par leur fille adoptive, Jeanne van Alten, le 9 juillet 1490 [9]. Un inventaire daté de 1537 détaille les nombreuses donations que Reyngout et ses épouses firent au couvent [10]. Reyngout qui s'était marié trois fois, s'y fit enterrer avec ses épouses. Une pierre blanche marquait l'endroit de leur sépulture au milieu du chœur sous le grand autel; sur le côté, une inscription rappelait ses bienfaits [11]. Elle était surmontée d'un triptyque représentant Reyngout et ses épouses et orné de leurs armes [12].

Barbe de Rockaringen, fille de Baudouin, fut sa première femme; elle mourut le 11 septembre 1494. Martin se remaria avec Jacqueline Piersons, fille de Jacques, décédée le 1er

[9] J. GAILLIARD, *Ephémérides brugeoises,* Bruges, 1847, p. 380; [W.J. WEALE], *Le Beffroi, op. cit.,* p. 47, notes 5-6.

[10] [W.J. WEALE], *Le Beffroi, op. cit.,* pp. 76-93.

[11] Bruxelles, Bibliothèque royale, section des Manuscrits, Ms G 1657 f° 633-634; [W.J. WEALE], *Le Beffroi, op. cit.,* p. 48.

[12] [W.J. WEALE], *Le Beffroi, op. cit.,* p. 48; J. GAILLIARD, *Bruges et le Franc, op. cit.,* pp. 114-115; Bruxelles, Bibliothèque royale, section des Manuscrits, Ms 21757 f° 20.

juillet 1497. Sa troisième épouse, Jeanne de Hont, lui survécut jusqu'en 1534 [13].
Cette courte biographie confirme donc l'origine brugeoise du tableau. Le parti des armoiries permet de dire qu'il ne fut pas exécuté après 1494. Nous ne savons pas à qui il fut destiné. L'inventaire très détaillé que nous citions plus haut et qui attache un intérêt particulier aux dons du fondateur, ne le mentionne pas. Le tableau a appartenu peut-être en propre à Reyngout.
Les historiens de l'art qui se sont penchés sur cette œuvre l'ont rapprochée d'une *Vierge et Enfant* conservée à Cassel, d'une autre à Valladolid et d'une troisième appartenant au Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge (Mass.) [14] (fig. 3). Ce sont toutes des répliques, dont la dernière en particulier accuse une ressemblance frappante avec celle de Bruxelles. Elle se présente sous forme de diptyque: le panneau de gauche montre la Vierge et l'Enfant devant une fenêtre ouverte sur un paysage; l'autre porte un donateur présenté par son saint patron dans un décor semblable. Les fenêtres étaient ornées dans leurs parties supérieures des armes des van der Burch et des van der Meersch.
L'identité de ces compositions a conduit les spécialistes à supposer que ces panneaux étaient peints en série, et que lors de l'achat, le propriétaire faisait éventuellement ajouter son portrait. Les diptyques ainsi conçus auraient présenté une certaine unité de composition tout en accusant des différences de style. Le diptyque de Cambridge reste jusqu'à présent le seul exemple d'une telle association. Comme le panneau du musée de Bruxelles n'a plus son cadre original, on ne peut savoir s'il avait un pendant et si dans ce cas Reyngout s'y trouvait représenté.

[13] Bruxelles, Bibliothèque royale, section des Manuscrits, Ms G 1657, f° 634, Ms G 1525 f° 254 v° et 255. Le Ms G 1658 f° 3 et J. GAILLARD, *Bruges et le Franc, op. cit.*, p. 114, indiquent le 11 septembre 1495 comme date du décès de Barbe de Rockaringen. La date du 11 septembre 1494 est donnée par une correction manuscrite de Weale, dans [W.J. WEALE], *Le Beffroi, op. cit.*

[14] C.T. EISLER, *New England Museums* (Les Primitifs flamands I, Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux du XV^e s., 4), Bruxelles, 1961, p. 23; R. D. BUCK, in: *Bulletin of the Fogg Museum of Art*, X, 1947, p. 195.

DE HERALDIEK IN DIENST VAN DE STUDIE VAN EEN SCHILDERIJ UIT DE KONINKLIJKE MUSEA

door Christiane Van den Bergen-Pantens

Op de repliek afgeleid van de *O.-L.-Vrouw* met Kind van van der Weyden uit de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel, bevindt zich een glasraam met de wapens van Maarten Reyngout en van zijn eerste echtgenote, Barbara van Rockaringen, overleden in 1494. De biografie van de echtelingen bevestigt de Brugse oorsprong van het schilderij dat, naar de wapens die erop voorkomen, vóór 1494 moet ontstaan zijn. Het is niet geweten of dit schilderij eertijds deel uitmaakte van een diptiek waarop een schenker voorkomt, zoals in de repliek te Cambridge (Mass.) die, vergeleken bij de andere replieken, het meest overeenstemt met het schilderij te Brussel.

EDOUARD DE CALLATAY

Van der Weyden, son atelier et un tableau des Musées Royaux

Le tableau du XV^e siècle acquis par les Musées royaux grâce à la libéralité de Fernand Houget peut-il être attribué à van der Weyden (fig. 1)?

Depuis qu'il fut exposé à Bruges, en 1907, et souvent étudié, la présence ici de mêmes personnages qu'en des œuvres de ce maître a beaucoup retenu l'attention, et deux d'entre eux, au visage glabre, ont même été identifiés en raison de leur ressemblance avec des portraits de Pierre de Beffremont et de Jean Lefèvre de Saint-Remy. Cependant, si l'œuvre peut être donc située de bien près, il n'en résulte pas que van der Weyden en soit l'auteur; et, d'autre part, il importe non moins d'observer la différence de valeur qui sépare l'homme barbu dont la tête est fort remarquable, des autres personnages, moins habilement dessinés, dont les visages ont moins de vie et dont les bras comme les mains ont des gestes étriqués. A vrai dire, l'impression donnée par l'ensemble du tableau, qui n'est lui-même qu'un fragment, ne permet guère de le mettre au rang de ceux qui font la gloire de van der Weyden; aussi les auteurs le considèrent-ils tantôt comme une œuvre du maître et tantôt comme une œuvre de son atelier [1].

Faut-il en rester là? En est-on réduit à opter pour l'une ou l'autre solution selon que l'on s'attache davantage au meilleur ou au moins bon? Et n'est-il pas possible de résoudre la difficulté en étudiant le problème que posent de telles inégalités, particulièrement frappantes ici, mais dont il est d'autres exemples?

Une *Déploration* (fig. 3) conservée au Mauritshuis de La Haye sous le nom de van der Weyden en contient notamment aussi, d'autant plus intéressantes à relever que, dans cet important tableau, elles sont également fort nettes et, au surplus, de même nature. La partie centrale en est dans l'ensemble supérieure aux côtés, où, toutefois, les effigies de saint Pierre et de sainte Marie-Madeleine sont fort belles et dignes de chefs-d'œuvre du maître où elles se retrouvent d'ailleurs. Joseph d'Arimathie est proche, par le style et la qualité, de l'homme barbu du tableau de Bruxelles, tandis que Nicodème, saint Paul et le donateur, plus proches à cet égard de ceux qui l'accompagnent, ont le visage et précisément aussi les bras et les mains atteints des mêmes faiblesses. Au reste, la confrontation des deux œuvres suffit sans doute à leur donner une même provenance, mais non encore à imposer le nom de van der Weyden, puisque celle de La Haye est parfois sujette à contestation sur ce point; et c'est donc pour toutes deux que le problème reste posé. Par contre, certains tableaux, où des personnages semblent les mêmes qu'en celui de Bruxelles, sont au nombre de ceux dont l'attribution à van der Weyden paraît n'avoir

[1] PH. ROBERTS-JONES, *Le legs Fernand Houget*, in: *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1963, pp. 6-10. Dans les pages consacrées à ce tableau, le lecteur trouvera, en outre, une abondante bibliographie, ainsi qu'un complément d'illustrations.

1. R. van der Weyden (?), *David recevant l'eau de Bethléem* (?). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

2. R. van der Weyden, *Triptyque de Sainte-Colombe* (détail). Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

jamais été mise en question. Est-ce à dire cependant qu'ils sont entièrement d'une égale valeur?

Lefèvre de Saint-Remy, portant une semblable coiffure assez étrange, Beffremont et un homme à la barbe sombre apparaissent côte à côte sur un volet du *Triptyque de Pierre Bladelin* (Berlin-Dahlem), où ils font face à la Sibylle de Tibur. Leur présence en ce lieu est d'un évident intérêt; mais leurs effigies ne sont certes point les meilleures du retable, où, parmi d'autres, de qualité assez diverse, celles de la Vierge et du donateur suscitent particulièrement l'admiration. Sans nul doute, tant au point de vue de la valeur technique que dans l'expression des sentiments et la beauté des attitudes, Bladelin les surpasse tous trois et de très loin. Le panneau central est d'ailleurs bien plus riche en beautés que les volets, où se décèlent de semblables faiblesses et où notamment la Sibylle a dans le mouvement des bras une même raideur que le Nicodème de La Haye.

Sur un volet de la Présentation au Temple du *Triptyque de Sainte-Colombe* (Munich), un homme barbu, fort semblable à celui de Bruxelles et au saint Jean-Baptiste du polyptyque de Beaune, se joint à d'autres personnes dont le peintre affectionne la physionomie; ainsi, sa voisine a le visage de l'archange en ce *Jugement dernier* et la jeune femme apportant deux tourterelles est pour le moins une sœur de la Marie-Madeleine du *Retable de*

Jean Braque et de la *Déploration* de La Haye. Cette œuvre de la Pinacothèque de Munich donne une belle impression d'unité; il en est peu de van der Weyden, tout au moins de grandes dimensions, qui atteignent tant de perfection dans leur ensemble, et l'on n'y retrouve plus, à vrai dire, d'aussi nettes inégalités; pourtant, à l'arrière-plan (fig. 2), un groupe d'importance secondaire est d'une facture inférieure à celle des principaux personnages et mérite ici spécialement l'attention. Un vieillard, dont le port de tête et le regard fixe rappellent ceux du saint Paul du Mauritshuis, en une même attitude que Beffremont, pose tout pareillement la main sur un bras voisin qui semble à nouveau quelque peu souffrir d'atrophie ou de paralysie. Toutes les mains sont ici assez médiocrement dessinées, surtout en comparaison de celles étroitement et admirablement rassemblées au centre du retable. Quant au jeune page, il est peut-être charmant, mais, par la science du dessin comme par la beauté du mouvement, de tout son corps il contraste vraiment avec le roi vers lequel il s'avance et qui salue en un geste superbe, tenant à la main un turban étrangement semblable à celui qui couvre la tête la plus belle du tableau de Bruxelles (fig. 4).

* * *

De telles inégalités ne peuvent s'expliquer que par une collaboration entre van der Weyden et l'un ou plusieurs de ses disciples.

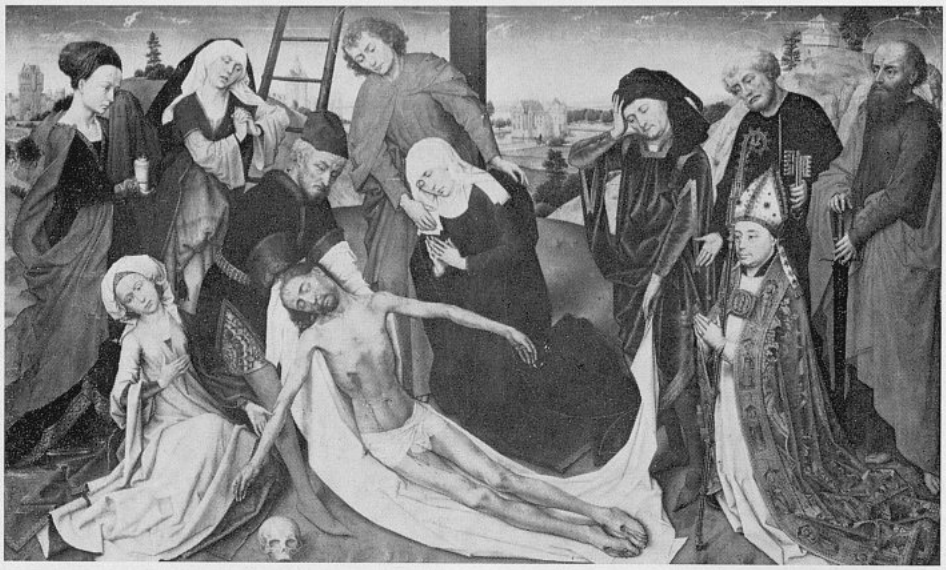
Elles apparaissent d'ailleurs dans des tableaux de grandes dimensions, où une participation d'atelier, sans devoir être constante, est la plus naturelle; et les faiblesses ne se décèlent jamais dans les parties essentielles de ces grandes compositions, ce qui s'accorde parfaitement aussi avec l'apport d'un collaborateur.

Il est à peine besoin d'ajouter que s'il s'agissait, au contraire, d'œuvres entièrement dues à des disciples travaillant dans l'atelier du maître ou d'après ses dessins, à des artistes moins doués imitant sa manière, ou bien encore à des copistes, elles offriraient, en pareils cas, une certaine uniformité dans leur moindre valeur.

Seraient-ce des tableaux de la vieillesse de van der Weyden, comme il l'a été suggéré pour celui du Mauritshuis? Le peintre, cependant, n'a pas atteint un âge fort avancé; et d'ailleurs la vieillesse, tout en pouvant entraîner certains fléchissements, n'expliquerait en rien de tels écarts en un même tableau; mais, par contre, elle ferait justement fort bien comprendre qu'il se fasse davantage aider.

Par ailleurs, les effigies moins réussies en ces tableaux ne présentaient nul surcroît de difficulté; leur infériorité ne résulte pas non plus d'un travail moins poussé ou seulement ébauché en raison de leur petitesse, puisqu'elles sont souvent aussi grandes et achevées que toute autre; enfin, s'il est vrai qu'un peintre se montre parfois moins habile en l'un ou l'autre domaine, van der Weyden précisément excelle dans le dessin des mains. Certes, aucun grand artiste ne se montrant toujours égal à lui-même, il faut se garder d'enlever à van der Weyden la paternité de tout détail semblant moins digne de son génie. Il pourrait notamment avoir eu moins d'inspiration ou apporté moins de soin en telle ou telle partie de ses tableaux présentant moins d'intérêt, et il a été observé que la valeur décline aux endroits d'importance secondaire. Toutefois — l'on ne peut s'y tromper — les faiblesses signalées ne sont nullement de celles qu'un illustre artiste peut se voir reprocher; elles font surtout apparaître l'application d'un peintre moins doué, alors qu'elles auraient un caractère, un aspect bien différent, si quelque défaillance, négligence ou toute autre faute d'un grand maître devait en être la cause.

Il est donc indubitable que van der Weyden, tout comme d'autres maîtres d'ailleurs, ne travaillait pas toujours seul, mais aussi avec son atelier; et cette éventualité, qui n'est plus



3. R. van der Weyden, *La Déploration*. La Haye, Mauritshuis. (Foto A. Dingjan, Den Haag)

ignorée après avoir été longtemps perdue de vue, mérite de retenir davantage l'attention. Peut-être en des temps encore assez récents où des peintres eussent jugé indigne de tolérer dans leurs œuvres une participation d'autrui, l'esprit n'était-il guère enclin à envisager l'existence au XV^e siècle de ce travail en commun; mais, en réalité, il serait surprenant que de telles collaborations, s'accordant si bien avec les usages et la mentalité de cette époque, ne s'y fussent pas produites comme à d'autres.

Il n'est pas sans intérêt de remarquer à cet égard que le temps où les *primitifs* furent en quelque sorte redécouverts vît justement aussi se développer et s'imposer la notion de la propriété artistique [2]. Le droit de protection que l'artiste obtenait ainsi pour son œuvre impliquait évidemment qu'elle fût vraiment sa création. Bien que certains agissements au détriment des créateurs fussent déjà réprouvés depuis l'antiquité, une conception nouvelle de la mission et du comportement de l'artiste était de la sorte apparue, au demeurant fort étrangère à celle d'autres siècles. Au XV^e notamment, les artistes prenaient volontiers leur bien chez d'autres, se copiaient même de plus ou moins près, sans que l'on y trouve fort à redire; et, par ailleurs, tout en accordant du prix à l'exécution d'une œuvre par la seule main d'un maître, un travail en collaboration apparaissait normal. Mais au moment où l'artiste se montre si individualiste et si attaché à ses droits comme à ses devoirs, il se conçoit qu'un autre mode de penser et d'agir soit aisément oublié; et, sans doute, des historiens d'art ont-ils été amenés à verser parfois dans l'erreur pour avoir étudié des œuvres du passé sous l'optique de leur propre temps. Ainsi, s'efforcer de répartir des œuvres entre divers artistes ou entre le maître et son atelier, sans envisager l'éventualité d'une collaboration, apparaît une tâche bien des fois sans issue; et enlever certains tableaux à un peintre, parce qu'ils diffèrent partiellement de sa manière, risque fort de

[2] La loi belge sur le droit d'auteur date du 22 mars 1886.

4. R. van der Weyden, *Triptyque de Sainte-Colombe* (détail). Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

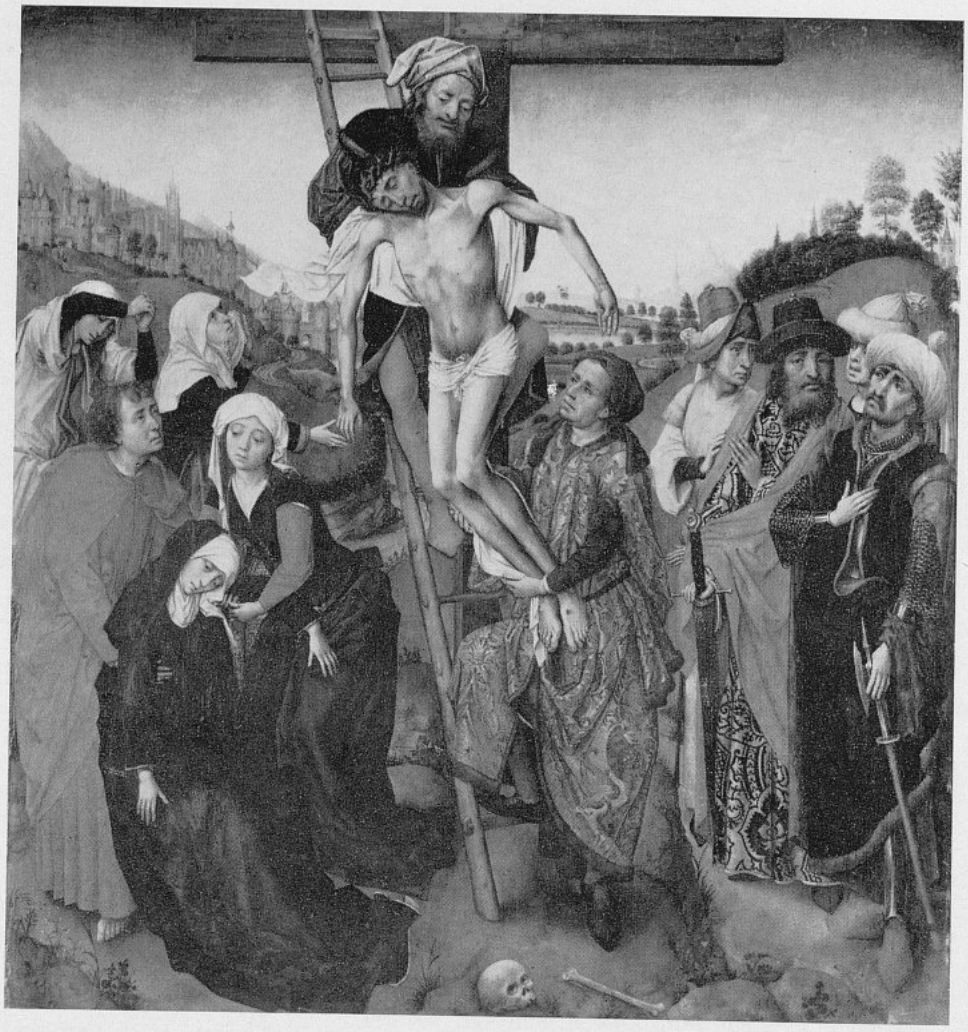
ne supprimer une contradiction apparente que pour en créer d'insolubles, alors qu'admettre un travail en commun permet de résoudre bien des difficultés.

Il ne faut cependant guère songer à pouvoir délimiter exactement la part de van der Weyden et de son atelier dans les tableaux paraissant dus à une collaboration. Il est, en effet, vraisemblable que la tâche de chacun dépendait normalement de l'essentiel et de l'accessoire, sans être répartie suivant des règles constantes, et que, d'autre part, plusieurs collaborateurs se succédèrent ou même travaillèrent ensemble; enfin, il faut tenir compte de ce que le maître pouvait leur donner des directives plus ou moins précises, prendre part à leur travail de multiples façons et notamment encore y apporter des retouches. Identifier de tels collaborateurs n'est sans doute guère plus facile; et pourtant les faiblesses signalées dans les tableaux étudiés, étant le plus souvent de la même nature, paraissent y révéler une même présence. Serait-ce celle de van der Stockt, qui connut van der Weyden et lui succéda comme peintre attitré de la ville de Bruxelles? En ce qui concerne son œuvre, rien ne dépasse le stade de l'hypothèse; mais quel que soit le nom de ce collaborateur, sa manière semble se reconnaître dans certains tableaux de l'entourage de van der Weyden, et l'un d'eux tout au moins paraît bien être de sa main.

Une *Descente de Croix* de la Pinacothèque de Munich (fig. 5) a été considérée par Winkler [3] et par Friedländer [4] comme une bonne copie de l'atelier de van der Weyden,

[3] F. WINKLER, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden,* Strasbourg, 1913, pp. 89 ss., pl. XVIII.

[4] M.J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei,* II, Berlin, 1924, p. 123, n° 95.



5. R. van der Weyden (école de), *La Descente de Croix.* Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

et ensuite Hulin de Loo [5] a proposé d'y voir une œuvre de van der Stockt. Une parenté l'unit en bien des points à une *Déploration,* également attribuée à van der Stockt, au Musée Mayer van den Bergh, à Anvers, et ces tableaux ont, tous deux, de singulières analogies avec celui du Mauritshuis. Cependant, outre des rapprochements d'ordre iconographique qui pourraient résulter d'emprunts ou de copies, le tableau de Munich en offre avec celui de La Haye dans le paysage et, ce qui importe le plus, dans le style de certains personnages, par ailleurs fort différents.

[5] G. Hulin de Loo, *Stockt (Vrank van der),* in: *Biographie Nationale,* 24, Bruxelles, 1926-1929, col. 73.

Une même manière s'affirme dans les deux groupes de droite et, cette fois encore, surtout dans les bras et les mains; celles de saint Paul notamment se retrouvent à Munich, bien proches à tous égards, l'une également posée sur une arme et l'autre toute voisine. De telles analogies s'étendent d'ailleurs au petit tableau de Bruxelles, au Triptyque de Bladelin et à celui de Sainte-Colombe, où un comparse a un même visage partiellement visible et où un autre personnage a un même geste de la main, qui est aussi celui de Beffremont.
Cette *Descente de Croix* de Munich se rapprochant ainsi d'œuvres de van der Weyden, précisément là où leur moindre valeur révèle la présence d'une autre main, paraît donc être, non une copie d'un de ses tableaux perdus, mais bien plutôt l'œuvre de ce collaborateur.

* * *

Des tableaux étant dus partiellement à van der Weyden et partiellement à son atelier, tout contribue dès lors à établir qu'il en est ainsi pour celui des Musées royaux légué par Fernand Houget.
Comme eux, il offre un contraste de qualité, et celui-ci est dû à de semblables faiblesses. Sans doute, le format en est-il bien moindre, et ce contraste y est-il plus frappant qu'en des retables où la part du maître est prépondérante; mais ce panneau ne possédant qu'un seul bord original faisait manifestement partie d'une composition, dont rien d'autre vraisemblablement ne subsiste; et, précisément la juxtaposition de ce fragment avec un détail du *Retable de Saint-Colombe,* de mêmes dimensions (fig. 2) et représentant également un roi suivi de quelques personnages étroitement groupés dans un décor architectural, fait apparaître des analogies à tant d'égards qu'une commune origine ne semble guère douteuse.
L'examen des différentes effigies confirme en tous points l'existence d'une telle collaboration.
En effet, Lefèvre de Saint-Rémy ne paraît pas pouvoir être attribué à van der Weyden, et moins encore les autres personnages accompagnant le roi; cependant que l'on retrouve chez eux des traits, des gestes et justement aussi des défauts rencontrés dans les tableaux du maître aux endroits où leur facture est moins bonne.
Par contre, la figure du roi est bien dans sa manière, digne de lui par la qualité, et, au surplus, elle ressemble étrangement à d'autres qui lui sont incontestablement dues. Son visage est proche notamment de celui de saint Jean-Baptiste, assis à la gauche de Dieu au *Jugement dernier* de Beaune, debout auprès de la *Vierge des Médicis,* et surtout tel que le peintre l'a représenté sur un volet du *Triptyque de Jean Braque.* Cette ressemblance, qui se manifeste dès l'abord et n'a pu manquer d'être remarquée, se précise ici dans les moindres détails; elle s'affirme dans la facture de la chevelure et de ses boucles légères, des moustaches et de la barbe; dans le dessin du nez et de la bouche aux lèvres entr'ouvertes; dans le regard et les cernes des yeux; dans les rides et jusque dans les plis des paupières.

* * *

Le petit panneau du Musée de Bruxelles était généralement considéré comme un fragment d'une Adoration des Mages, lorsque Hulin de Loo lui donna une autre signification. Croyant qu'il doit provenir *d'un volet dextre de triptyque, comme le montre la perspective,* cet auteur pense en effet que ce roi oriental accompagné de ses dignitaires

6. *David regardant Bethsabée* (détail). Tapisserie bruxelloise XVI[e] siècle. Bruxelles, Hôtel de Ville. (Copyright A.C.L., Bruxelles)

est *vraisemblablement David recevant l'eau de la citerne de Bethléem, préfigure de l'Adoration des Mages que devait représenter le panneau central* [6].

Pour étancher la soif de David dans la caverne d'Adullim, ses trois plus vaillants guerriers, après s'être frayés un passage à travers le camp des Philistins, lui apportent de l'eau qu'ils ont puisée dans la citerne de Bethléem; telle est la scène biblique dont la représentation la plus célèbre parmi bien d'autres est sans doute celle qu'en a donnée Conrad

[6] Id., *Weyden (Rogier de le Pasture, alias van der)*, in: *Biographie Nationale*, 27, Bruxelles, 1938. col. 239.

Witz, vers 1435, en deux des panneaux de son grand *Retable du Miroir de la Salvation Humaine* (Musée de Bâle).
L'absence ici des trois guerriers rend déjà l'hypothèse fragile. Elle s'appuyait, il est vrai, sur une déduction qui avait de quoi séduire; mais comme ce fragment peut fort bien également ne point provenir d'un volet, la seule présence d'un roi, supposé être David, ne permet plus qu'une conjecture.
Par ailleurs, David était assoiffé précisément parce qu'il se trouvait en campagne, séparé de Bethléem par l'armée ennemie, et le montrer en un palais serait donc contraire au sens même du récit biblique. Toutefois, cet argument ne peut guère être retenu, puisque des peintres du temps, notamment dans des miniatures, représentent la scène parfois sans aucun décor et parfois dans une salle de château. Les artistes ont de ces inconséquences; mais, en l'occurrence, la responsabilité de la chose ne leur incombe peut-être pas, car, dans le *Speculum Humanae Salvationis* traduit en français par Jean Mielot à la demande de Philippe le Bon, il est question en un passage des *trois robustes qui apportèrent au Roi David en Bethléem de l'eau de la citerne.* Il faut pourtant observer encore que la représentation traditionnelle de ce sujet par les artistes de l'époque aux Pays-Bas montre les trois guerriers s'approchant de David, assis et sans escorte [7].
Cette noble architecture et la façon dont les personnages sont groupés peuvent faire supposer avec plus de raison que, selon une autre hypothèse déjà envisagée, David regarde ici se baigner Bethsabée.
Memlinc lui a prêté une physionomie assez semblable en cette circonstance, mais seul un jeune garçon est alors auprès de lui [8].
Par contre, dans une tapisserie bruxelloise du début du XVIe siècle, à l'hôtel de ville de Bruxelles (fig. 6), David observant Bethsabée est entouré de dignitaires, dont l'un, par son visage sévère, par son maintien et son vêtement, fait même songer à Beffremont. Cependant, en l'absence de cette jolie femme comme en celle des vaillants guerriers, le doute n'est pas dissipé.
Est-ce David, un roi mage ou quelque autre encore? Ici subsiste le point d'interrogation. Quoi qu'il en soit, l'essentiel n'est pas de donner un nom à cette effigie, mais bien de pouvoir affirmer que van der Weyden en est l'auteur.

[7] Ainsi dans deux miniatures et une gravure sur bois que contiennent des ouvrages du XV[e] siècle appartenant à la Bibliothèque royale de Belgique: *Les Psaumes avec d'autres traités,* Codex 531.9, F 395 V; *Le Miroir de la Salvation humaine,* Ms 9249.50 revers du folio 19; *Le Miroir de la Salvation humaine,* Incunable B 1596, pl. 24. De même, dans un tableau appartenant au Musée de Diocésain, à Liège, attribué à l'école anversoise, vers 1520. Dans les deux miniatures la scène est sans décor, tandis que la gravure et le tableau la représentent dans une salle.
[8] *Bethsabée au bain* (Musée de Stuttgart) dont un fragment détaché et représentant David appartient à l'Art Institute de Chicago.

VAN DER WEYDEN, ZIJN ATELIER EN EEN SCHILDERIJ UIT DE KONINKLIJKE MUSEA

door Edouard de Callatay

Mag het vijftiende-eeuwse schilderij uit het legaat Fernand Houget aan Rogier van der Weyden toegeschreven worden (afb. 1)? De hierop afgebeelde personages komen voor in

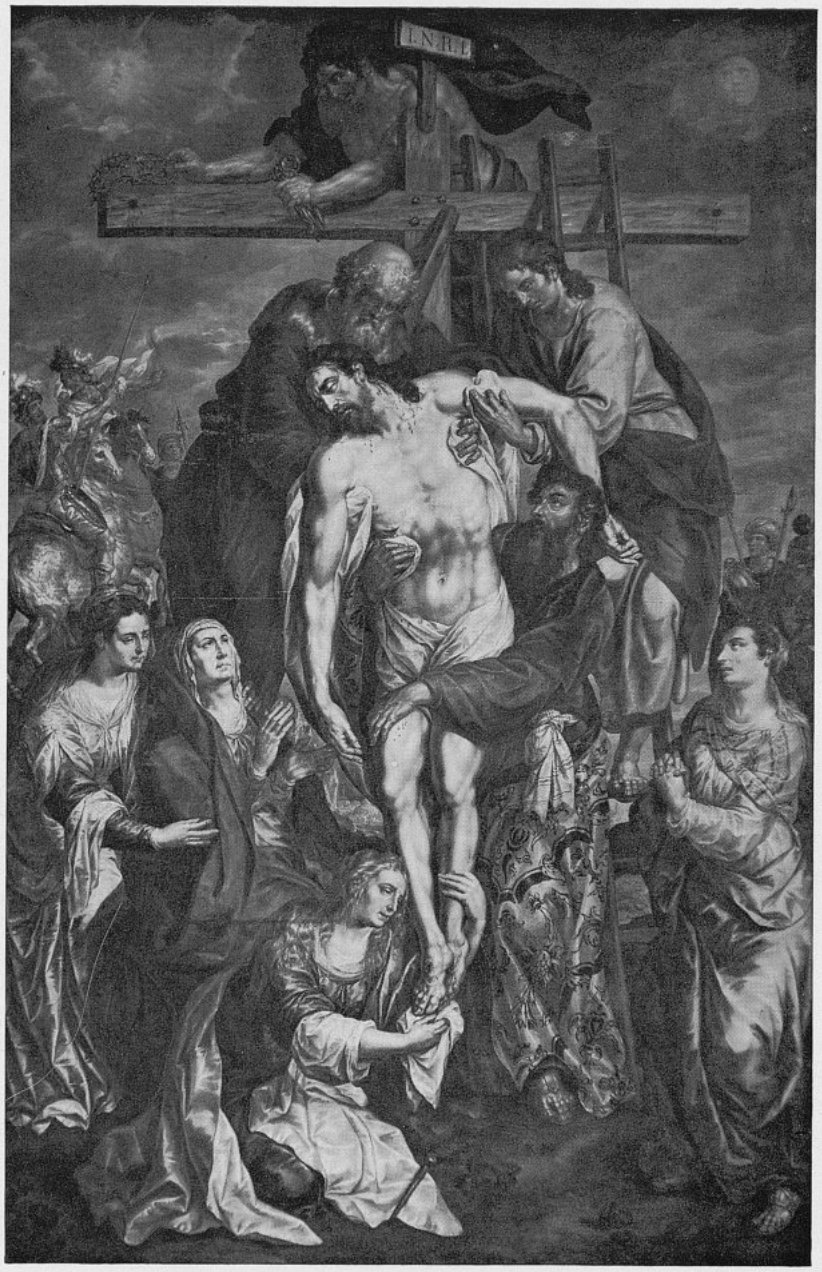
meerdere werken van Rogier van der Weyden, maar de hoofdfiguur op de voorgrond is ongetwijfeld van een hoger picturaal gehalte dan de overige. Eigenlijk is dit paneel een fragment dat door sommigen als eigenhandig en door anderen als een atelierwerk beschouwd wordt.
Ongelijkheid in kwaliteit, nl. in de onderdelen, gebreken als benepen houdingen of levenloze uitdrukkingen, zijn eveneens te bespeuren in de „Bewening" uit het Mauritshuis (afb. 3), in de *Bladelin-triptiek* of op de achtergrond van de *H. Columba-triptiek* (afb. 2). Zij kunnen verklaard worden door de toenmalige samenwerking onder de kunstenaars en komen voor in schilderijen van grote afmetingen, echter nooit in de hoofddelen ervan en zijn derhalve toe te schrijven aan minder begaafde medewerkers. Wij weten niet hoe deze schilderijen tot stand kwamen, en het is dan ook uiterst moeilijk de identiteit van deze medewerkers te achterhalen of zelfs het aandeel van eenieder in deze samenwerking te bepalen.
Dezelfde zwakheden vindt men herhaaldelijk terug in werken van van der Weyden; vermoedelijk zijn zij van de hand van dezelfde auteur als de *Kruisafdoening* uit de Pinakotheek te München (afb. 5). Ook het schilderij uit de Koninklijke Musea te Brussel is een werk dat gedeeltelijk aan van der Weyden, gedeeltelijk aan zijn atelier mag toegeschreven worden.
Meer bepaald de figuur van de koning die aan de Sint-Jan de Doper uit de *Braque-triptiek* herinnert mag als eigenhandig van Rogier beschouwd worden. Het onderwerp blijft raadselachtig. De aanwezigheid van de personages en de omgeving lijken wat de identificatie van het onderwerp betreft veeleer te verwijzen naar een *David en Bethsabee* dan een *David die het water van Bethlehem ontvangt.*

WILLY LAUREYSSENS

Hendrik De Clercks Kruisafneming uit de Sint-Pieters- en Guidokerk te Anderlecht

In 1897 schonk de regering aan de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België vier schilderijen afkomstig uit de Sint-Pieters- en Guidokerk te Anderlecht. Ze waren in opdracht van de plaatselijke kerkfabriek gerestaureerd door M. Pelle en aanvankelijk bestemd voor de H.-Drievuldigheidskerk te Elsene. Onder deze vier schilderijen bevond zich de 1628 gejaarmerkte en van een monogram voorziene *Kruisafneming* [1] (afb. 1), die Hendrik De Clerck geschilderd had voor het hoogaltaar, waar ze in 1855 nog door A. Wauters vernoemd wordt [2]. In 1641 verzocht de weduwe van de toen reeds elf jaar overleden schilder het saldo van de som, vastgesteld voor het leveren van het schilderij van het hoogaltaar, te mogen ontvangen. Na een minnelijke schikking werden haar door het kapittel 55 gulden uitbetaald in plaats van de 123 die verschuldigd waren [3].
In het midden van de *Kruisafneming* hangt het haast Michelangeleske lichaam van Christus zwaar en stram in de armen van Jozef van Arimathea, die links op een ladder staat. Aan de andere zijde houdt de eveneens op een ladder staande H. Johannes de linkerarm van de gestorvene vast. Nicodemus vangt de Verlosser in de armen op. Achter het kruis bevindt zich op een derde ladder een niet te identificeren man, die, nadat hij met een tang de nagels heeft uitgetrokken, de doornenkroon op de dwarsbalk van het kruis vastneemt. Onderaan links zit de Moeder Gods, bijgestaan door Maria Cleofas of Maria Salome. De tweede van deze Maria's bevindt zich symmetrisch ten opzichte van de eerste aan de tegenovergestelde zijde. Onderaan in het midden omarmt Maria Magdalena Christus' voeten. Het kruis staat niet volledig in het midden van het schilderij zodat de ruiters met de lansdragende H. Longinus (?) links boven meer plaats hebben om te evolueren dan de twee soldaten, die rechts het tegengewicht ervan uitmaken. Boven Maria Magdalena's hoofd ziet men nog een klein deel van het in de verte liggende Jeruzalem.
Een iconografische eigenaardigheid in dit schilderij vormt de symbolische voorstelling van zon en maan. Men treft ze onder hun antropomorfe gedaante van door droefheid

[1] Catalogus 1959, nr. 104, inv. nr. 3414, paneel, 333×222 cm, jaartal en monogram onderaan bij de voet van het kruis: *1628 HDC* (ineengevlochten). De eerste catalogus van het museum die melding maakt van het schilderij en zijn herkomst is die van A.J. Wauters van 1900 (nr. 104). In een brief van 6 oktober 1897 stelt de regering de aankoop ervan voor.
[2] A. WAUTERS, *Histoire des Environs de Bruxelles,* I, Brussel, 1855, p. 64.
[3] J. LAVALLEYE, *Archives des Arts,* in: *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles,* II, 1932, p. 44. Zie bijlage I en II.



1. H. De Clerck, *Kruisafneming. Brussel,* Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België (Copyright A.C.L., Brussel)

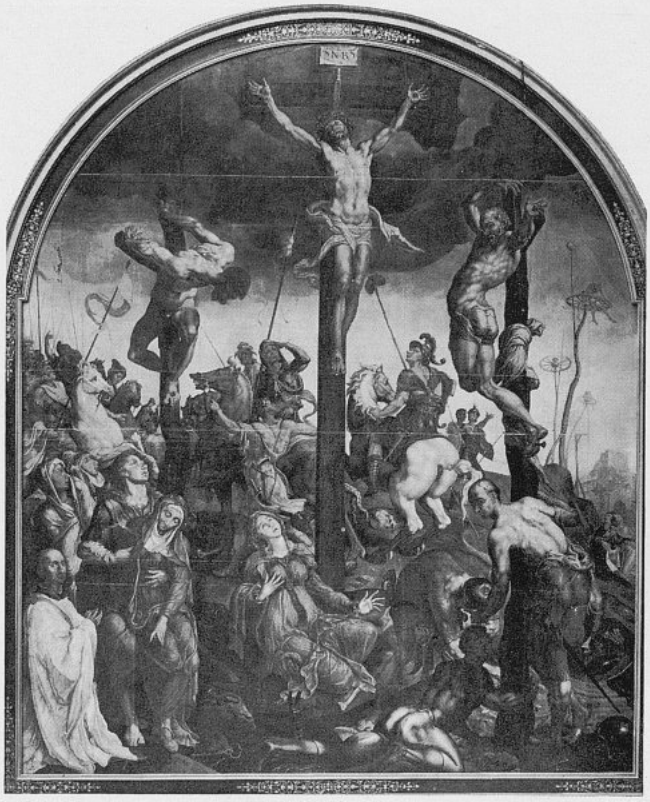
2. P. de Kempeneer, *Kruisafneming,* Sevilla, kathedraal. (Foto Mas, Barcelona)

3. J. Goltzius, naar M. De Vos, *Kruisafneming.* (Copyright Kon. Bibliotheek, Brussel)

bedrukte gelaten aan bij twee renaissancekunstenaars, Rafaël [4] en Dürer [5], die niet nagelaten hebben, vooral langsheen de gravure, invloed op H. De Clerck uit te oefenen. De aanwezigheid van deze gesymboliseerde hemellichamen bevreemdt, omdat men ze weinig verwacht in een schilderij van het begin van de zeventiende eeuw en minder nog in een *Kruisafneming,* waar ze in feite bij de *Kruisiging* thuis horen. Wellicht van heidense oorsprong en veel voorkomend in de vroeg-christelijke kunst danken ze hun onstaan aan het Evangelie zelf.

Zoals gebruikelijk is de zon, als voornaamste hemellichaam, bij voorrang rechts ten opzichte van Christus geplaatst. De wolken die zon en maan omkleden duiden op de zonsverduistering [6], die zich voordeed bij Christus' afsterven en aldus reeds werd geprofeteerd in het Oude Testament [7]. Moeilijk blijft de verklaring van de aanwezigheid van de maan [8], waarvan geen sprake is bij Christus' dood. Sinds de oudste tijden nochtans

[4] Raffaël, *Christus aan het Kruis,* Londen, verz. Mond. Zie: A. ROSENBERG, *Raffael,* Klassiker der Kunst, 1, Berlijn - Leipzig, 1923, p. 14.
[5] Dürer, *Christus aan het Kruis,* BARTSCH 11.
[6] Matt. 27, 45; Mark. 15, 33; Luk. 23, 44.
[7] Amos, 8, 9.
[8] L. RÉAU, *L'iconographie de l'art chrétien,* II, Iconographie de la Bible, II, Nouveau Testament, Parijs, 1957, pp. 486-487.



4. M. van Heemskerck, *Kruisiging*. Gent, Museum voor Schone Kunsten.
(Copyright A.C.L., Brussel)

komt ze steeds voor als tegenhanger van de zon wellicht omwille van een eenvoudig verlangen tot symmetrie. Meteen liet dit toe de tegenstelling tussen Oud en Nieuw Verbond te belichten. Ook bestaat de mogelijkheid dat, naar analogie met gelijkaardige situaties in het Evangelie, o.a. daar waar er sprake is van het Laatste Oordeel [9] en waar de maan wel een rol speelt, een iconografische verwarring ontstond, die aanleiding gaf tot het onafscheidbaar verenigen van de twee hemellichamen in verband met Christus' dood. De *Kruisafneming* van H. De Clerck brengt zoals reeds meermaals werd opgemerkt geen enkele vernieuwing in het steeds egaal gebleven œuvre van de kunstenaar. Eerder schijnt de oude meester ingeboet te hebben aan vaardigheid, wat vooral bij de compositie en in de tekening merkbaar is [10]. Zijn persoonlijk en glansrijk koloriet en zijn verzorgde glacistechniek hebben echter het gehalte van de vroegere werken behouden. Ten overstaan van deze heeft de vormentaal aan volume gewonnen, maar niettegenstaande de mening van de auteurs [11], die over dit werk schreven, lijkt het onjuist de invloed van

[9] Matt. 24, 29; Mark. 13,24; Luk. 21, 25.
[10] Ch. TERLINDEN, *Henri de Clerck*, in: *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, XXI, 1952, pp. 109-110.
[11] *Ibid.*, p. 110 en M. DE MAYER, *Albrecht en Isabella en de Schilderkunst*, Brussel, 1955, p. 88.

Rubens en van zijn *Kruisafneming* van de Antwerpse kathedraal voor alles bepalend te willen aanzien. Integendeel, noch de opstelling of de vormentaal, noch de types zijn ontleend aan Rubens' dramatische visie, maar zijn verwant aan werken van maniëristische kunstenaars als Maarten De Vos en Maarten van Heemskerck, die beiden hielden van een zware, goed gelede anatomie. Hoezeer de stijl van H. De Clerck, vijftien jaar na het ontstaan van Rubens' wereldberoemde *Kruisafneming*, wars is gebleven van de barok blijkt uit het totaal gebrek aan dynamisme. De symmetrisch gehouden driehoekscompositie met haar uitgesproken verticalisme, dat culmineert in het strak neerhangende lichaam van de dode Christus, getuigt van een sterk traditionalisme, dat wortelt in de voorbeelden van autochtone kunstenaars die sterk door de Italiaanse renaissance werden aangegrepen. Zo vinden we in de Brusselse *Kruisafneming* een reminiscentie aan de bijna loodrecht neerhangende Christus' lichamen, die Pieter de Kempeneer [12] (afb. 2), zich wellicht vrij inspirerend op de prent van Marcantonio Raimondi [13] in meerdere varianten van ditzelfde thema heeft uitgebeeld. Anderzijds is men geneigd aan te nemen dat H. De Clerck genoemde prent rechtstreeks gebruikte voor zijn compositie. De houding van de man, die bovenaan op het kruis leunt terwijl hij de doornenkroon vasthoudt, gelijkt daarvoor teveel op die van een overeenkomstig personage, eveneens uitgerust met een tang, in de gravure van Marcantonio. Een prent met een *Kruisafneming* van Julius Goltzius [14] (afb. 3) naar H. De Clercks leermeester Maarten De Vos vertoont ook een symmetrische driehoekscompositie, waarin het kruis licht van het midden naar links toe afwijkt en waar het zwaar neerhangende lichaam van Christus slechts een weinig schuin gericht wordt. Een typisch maniëristische karaktertrek in de *Kruisafneming* van H. De Clerck is het bijna schrijnend gebrek aan ruimte, waardoor gans de figuratie zich op één plan voltrekt, zodat de soldaten van de achtergrond in feite boven de personages van de voorgrond worden geschilderd. Iets analoogs gebeurt in de *Kruisiging* van Maarten van Heemskerck uit het Museum voor Schone Kunsten te Gent [15] (afb. 4). Ook in de onderdelen van de twee schilderijen blijven overeenkomsten bestaan: de lansdragende ruiter bij De Clerck herinnert, maar dan in spiegelbeeld, aan de ruiter met de spons bij van Heemskerck; de tweede ruiter links in het Brusselse paneel doet denken aan de wimpeldragende ruiter van het Gentse schilderij. Tenslotte blijkt de verwantschap met van Heemskerck nog meer wanneer men de gelaatstypen en de sterk benadrukte anatomie van Christus' lichaam vergelijkt met deze van de *Graflegging* van laatst genoemde kunstenaar van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Brussel [16] en van het Museum van Delft.

Een schilderij van H. De Clerck uit 1623 in de parochiekerk van Kruibeke (afb. 5) draagt in zich reeds meerdere elementen van het Brusselse paneel. Het werd voor het altaar van de H. Blasius geschonken door de familie Lanfranchy, waarvan het wapenschild links onder voorkomt [17]. Het is kleiner dan de Brusselse *Kruisafneming* en stelt

[12] o.a. in de *Kruisafneming* van de kathedraal van Sevilla, deze van de verz. Jüngeling te Schipluiden en deze van het Musée Fabre te Montpellier.

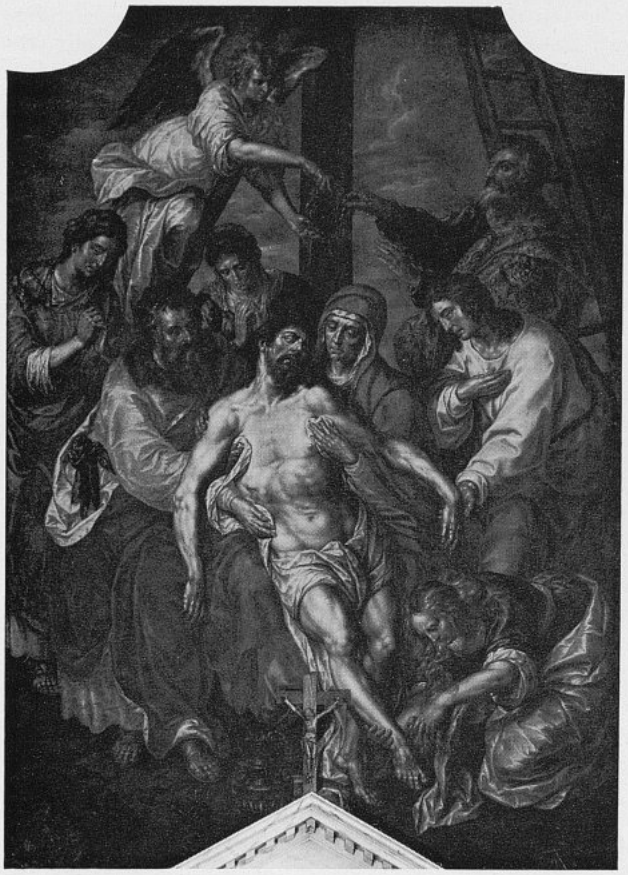
[13] BARTSCH 32.

[14] *Julius Goltius fecit anno 1584, M.D. Vos inven., H. Liefrinck excud.*

[15] Catalogus 1938, nr. S. 52.

[16] Catalogus nr. 211, Inv. nr. 2752.

[17] J. BROECKAERT en F. DE POTTER, *Geschiedenis van de gemeenten der provincie Oost-Vlaanderen*, Derde Reeks, Arrondissement St.-Nicolaas 2de deel Kruibeke, Gent, 1878, pp. 42-43. M.H. Vlieghe, aspirant N.F.W.O., was zo vriendelijk ons op dit schilderij attent te maken.



5. H. De Clerck, *Nood Gods*. Kruibeke, parochiekerk. (Foto M. De Paepe, Kruibeke)

een *Nood Gods* voor. Maria houdt hier het dode lichaam van Christus in de armen en toont het aan de gelovigen. In een gesloten maniëristische groep staan daarrond al de personages van de *Kruisafneming* in diep medelijden verzonken. In het bijna rechtstaande Christus' lichaam valt die zin voor sterk anatomische geleding en verticalisme op die de Brusselse *Kruisafneming* typeert. De kunstenaar heeft zich hier geïnspireerd op een prent met de *H. Drievuldigheid* van Dürer [18], waaraan hij de Christusfiguur ontleent en de houding van de zittende H. Maagd, die deze is van God de Vader in de Dürerprent. Onder de invloed van de gravure is er de schilder blijkbaar toe gekomen op één van de twee evenwijdige ladders een nogal Dürerachtige engel te stellen, die de doornenkroon overreikt aan Nicodemus, die rechts het evenwicht van de compositie waarborgt. Zowel stylistisch als technisch blijft de *Kruisafneming* van H. De Clerck, die ontstond ten tijde van de volle ontplooiing van de Vlaamse barok, een werk dat thuis hoort bij de kunstrichting van de tweede helft van de 16de eeuw. De kunstenaar, die vroegtijdig

[18] BARTSCH 12.

tot fijnzinnige en technisch knappe verwezelijkingen in staat was [19], heeft, niettegenstaande het feit dat hij een persoonlijke trek aan zijn scheppingen wist te geven, waardoor deze zich gemakkelijk laten herkennen, nooit de conventionele paden van de traditioneel erkende kunst verlaten. Ontoegankelijk voor het nieuwe dynamisme in stijl en techniek is hij twee jaar vóór zijn dood nog steeds een minutieus werkende schilder, die componeert, maar niet zelf vindt, die sinds zijn eerste zeer verdienstelijke werken niet evolueerde en roemloos en totaal voorbijgestreefd zijn loopbaan eindigt.

[19] W. LAUREYSSENS, *Hendrik De Clercks triptiek uit de Kapellekerk te Brussel,* in: *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België,* XV, 1966, p. 170.

BIJLAGE: ARCHIVALIA

I. 1964, 4 februari. — *Het kapittel van de kerk van Anderlecht beraadslaagt over het verzoek van de weduwe van H. De Clerck om het saldo van het bedrag, vastgesteld voor het schilderij van het hoogaltaar, te mogen ontvangen.*

Lune[di] quarta februarii 1641. P[rese]ntes DD. Decanus Vanderhaeghen, Gaillaert, vander Perre, Grier, Elincx, Zeeus, Gooris, Timmermans.

Eodem die indicto extraordinarie Capitulo p[redict]us Dominus Decanus exhibuit supplicam sibi communicatam per apparitorem Concilii Brabantie, contro D[omi]nos de Cap[itu]lo presentatam per viduam m[agist]ri henrici de Clercq, Pictoris dum viveret, pro obtinenda pretensa residua solutione, ratione picture a predicte vidue marito facte, posite in altari summi Chori, D[omi]ni de Cap[itu]lo visa et lecta pretacta supplica, habitaque deliberatione, ordinarunt desuper exceptiones ac defensiones suas juridice esse proponendas deputantes in eum finem R[everen]d[issim]um D[omi]num Decanum ac D[omi]num Canonicum Gooris, ut consulant D[omi]num Advocatum Decker eumque de jure Cap[itu]li informent.

ANDERLECHT, Archief van het Erasmushuis, *Acta Capitularia,* 1622-1644, fol. 299.

II. 1641, 11 mei. — *Na een minnelijke schikking met de nabestaanden van H. De Clerck besluit het kapittel voor het saldo van het schilderij van het hoogaltaar 55 gulden te betalen in plaats van de verschuldigde 123 gulden 8 stuivers.*

Sabbatho XIa Maii 1641 Presentes DD. Decanus Cantor, vanderhaeghe Gaillaert, Coppens, vander Perre, Grier, Elincx, Zeeus, Gooris, Timmermans, Silvius, erit in turno D[ominu·] Roussel.

Mijne heeren den Cantor ende Gaillaert hebben gerelateert inden naeme van [het] Cap[ite]le veraccordeert te sijn met den Greffier Govaerts, ende de sonen van wijlen mr. hendrick de Clercq schilder doen hij leefde van weghen hunne moedere, nopende het different vanden gepretendeerden resterenden salaris over de schilderije bijden selven mr. hendrick gemaeckt, staende opden aultaer inden hooghen Choor, om ende mits de som[me] van vijffvenvijftich rinsgulden, in plaetse van hondert ende drijentwintich gul[den] ende acht st[uivers] bij hun als reste gepretendeert welck accordt d'Eerw. heeren van[het] Cap[ite]le hebben geapprobeert, ordonnerende aenden heere Canonick ende tresorier Timmermans, de selve somme van vijffvenvijftich gul[den] te betaelen.

ANDERLECHT, Archief van het Erasmushuis, *Acta Capitularia,* 1622-1644, fol. 303, v°.

LA DESCENTE DE CROIX DE HENRI DE CLERCK DE L'EGLISE SAINTS PIERRE ET GUIDON A ANDERLECHT

par Willy Laureyssens

La *Descente de Croix* de Henri De Clerck, exécutée pour l'église Saints Pierre et Guidon à Anderlecht, porte la date de 1628. Le dernier paiement fut effectué en 1641. Le tableau fut envoyé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles par le gouvernement belge en 1897. Cette œuvre tardive n'apporte pas un style nouveau. Le tableau s'inscrit au contraire dans la tradition maniériste au temps du plein épanouissement du baroque flamand. Aussi, a-t-on jusqu'à présent exagéré l'influence qu'aurait pu avoir la *Descente de Croix* de Rubens de la cathédrale d'Anvers sur cette œuvre de Henri De Clerck, qui est plus proche de la manière de Martin De Vos et de Martin van Heemskerck. Une comparaison s'impose avec une autre œuvre de De Clerck, la *Piétà* de 1623, de l'église de Kruibeke. Plusieurs éléments de ce dernier tableau, dont la composition est issue d'une gravure de Dürer, annoncent la *Descente de Croix* de 1628.

MARIE-LOUISE HAIRS

Des "Fleurs„ attribuées à Josefa d'Obidos aux Musées Royaux des Beaux-Arts

Les Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique ont acheté à Bruxelles, en 1943, des *Fleurs* exécutées sur bois (52×44 cm) (fig. 1), dont la qualité picturale permettait à ses acquéreurs de faire confiance à la signature, assez déconcertante, qu'elles portent: *Josepha. 1661* (fig. 2)[1]. Le problème que pose cette signature, réduite au tracé d'un prénom et d'une date, feu Paul Fierens nous en a parlé maintes fois, quand nous poursuivions notre enquête sur les spécialistes flamands de la fleur au XVII[e] siècle. Nous dédions cette notice à la mémoire du regretté conservateur en chef de nos musées, songeant avec mélancolie au plaisir que lui eût apporté l'identification qui nous semble, aujourd'hui, s'imposer.

Le simple prénom féminin apposé sur le tableau ne doit pas faire penser à quelque mièvrerie dans la conception et la facture. Il ne s'agit nullement, ici, de quelque demoiselle au talent agréable et facile, mais d'une artiste pleine d'autorité. L'œuvre représente une brassée de fleurs déposée devant une bouteille en porcelaine de Chine, sur une tablette de marbre. La composition vaut par l'équilibre et par une sobriété de bon aloi. La construction repose sur un schéma géométrique strict et pur. La masse de fleurs et le goulot de la bouteille, seul visible derrière elle, s'inscrivent dans un triangle isocèle, allégé, à la base, par la retombée d'une touffe de lis, et, çà et là, par le jaillissement d'une fleur, d'un pétiole. Le coloris est riche et diversifié, amorti là où il faut, et bien entendu dans ses effets d'ombre et de lumière. Le noir du fond s'harmonise aux autres teintes; il se confond presque avec les verts assombris des feuillages et s'accorde à merveille au brun rougeâtre du marbre, veiné de gris. La blancheur des lis se nuance généreusement de gris noirâtres, verdâtres, virant du clair au foncé. Grise est aussi la porcelaine de la bouteille, à décor bleu. Les lilas pourprés des anémones, des fritillaires, des primevères, soutiennent le rouge saumoné d'un œillet, le bleu et le jaune de deux iris bicolores. La matière est lisse; la facture, fouillée sans lourdeur, reste ferme. Bref, l'œuvre vaut par sa probité, sa sobriété, la vigueur de l'ensemble formel et coloré.

Le réalisme de ce tableau n'est pas tout à fait celui des peintres flamands de la fleur en cette seconde moitié du XVII[e] siècle. Observateurs attentifs, ceux-ci rendent chaque fleur avec un soin minutieux, mais donnent libre cours à leur imagination créatrice dans la composition opulente de bouquets, de guirlandes, qu'ils n'ont pu se proposer tels, exactement, qu'ils nous apparaissent dans la plupart de leurs œuvres. Le réalisme est plus poussé, peut-être, dans celle qui nous occupe. Cet amas de fleurs au pied d'un

[1] Inv. n° 6315, Cat. n° 1088. Le tableau provient de la Galerie J. Leger & Fils, de Bruxelles, où il fut acheté en 1943.

vase est « composé », de toute évidence — distribution géométrique des formes, fleurs et bouteille, qui pyramident pour la satisfaction de l'esprit; mise en valeur concertée d'un lis, épanoui comme une étoile, au premier plan; glissement léger du groupe entier vers la gauche-, mais l'artiste aurait pu construire ce groupe dans sa matérialité, avant de le reproduire. Seul, le fini de l'exécution implique une lenteur incompatible avec la conservation de fleurs fraîches.

Nous croyons pouvoir attribuer ce tableau à Josefa d'Ayala, également appelée Josefa d'Obidos, du nom de la petite cité portugaise où elle vécut, et mourut le 22 juillet 1684, laissant une réputation de peintre et de graveur. La concordance entre le prénom de cette artiste et celui qu'on peut lire sur les *Fleurs* de nos Musées Royaux nous avait fait penser qu'elle pourrait en être l'auteur. Vérification faite, la signature *Josepha. 1661* est bien celle de Josefa d'Obidos.

Cette femme-peintre, peu connue hors de sa patrie [2], a suscité l'intérêt, la sympathie, de quelques historiens d'art portugais. Le dernier en date est M. Luis Reis-Santos, qui lui a consacré une courte, mais fervente étude, en 1955 [3]. Il l'a enrichie d'un essai de catalogue: vingt-six tableaux signés et datés (1647 à 1684); dix tableaux signés, sans date; quatre gravures signées et datées (1646 à 1657) [4]. On peut y ajouter les neuf peintures attribuables à Josefa d'Obidos, reproduites, en même temps que dix-huit de ces tableaux et gravures signés, dans l'ouvrage, bien documenté, de M. Reis-Santos. Les sujets religieux sont, de loin, les plus nombreux; mais il y a aussi quelques natures mortes, agrémentées ou non de fleurs, et quelques guirlandes de fleurs autour d'une image sainte.

En dépouillant ce catalogue, on s'aperçoit que la forme *Josepha* (qu'on trouve à Bruxelles) — et non *Josefa* — est celle qu'utilisa le peintre en signant ses productions. La signature varie: *Josepha d'Ayalla, Josepha d'Ayalla Obidos, Josepha d'Ayalla em Coimbra,* sur les gravures; et sur les tableaux: *Josepha d'Ayalla, Josepha em Obidos, Obidos* ou *Josepha* [5]. Ainsi, l'artiste s'est contentée, au bas de plusieurs œuvres, d inscrire son prénom tel qu'on le découvre sur les *Fleurs* de nos Musées Royaux. C'est le cas, notamment, d'un *Agneau pascal* (collection Esperança Cardim Bastos, Estoril), d'un *Enfant Jésus, sauveur du monde* et d'une *Annonciation* (les deux derniers au Musée National d'Art ancien de Lisbonne). Sur l'*Annonciation*, le prénom est suivi du millésime 1676, comme il précède la date de 1661 sur les *Fleurs* de Bruxelles. Bien mieux! Josefa d'Obidos s'est bornée, assez souvent, à signer ses œuvres de son prénom; les mentions *em Coimbra, em Obidos* (à Coimbre, à Obidos) indiquent simplement la ville où elle a exécuté tel ou tel travail.

[2] Aucune œuvre de cette artiste n'a figuré à l'*Exposicion de Bodegones, Flores y Frutos en la Pintura española,* organisée à Madrid, en 1953 (Voir J. CAVESTANY, *Floreros y Bodegones en la Pintura española,* Madrid, 1936 et 1940).
Ch. Sterling présente brièvement Josefa d'Obidos dans la seconde édition de *La Nature morte de l'antiquité à nos jours,* Paris, 1959, p. 70.

[3] L. REIS-SANTOS, *Josefa d'Obidos,* Lisbonne, 1955. Cet ouvrage, de la série *Nova Collecçao d'Arte portuguesa,* comporte un exposé de la vie et des travaux du peintre, des références puisées dans les archives, un essai de catalogue des œuvres signées, ainsi qu'une bibliographie. Vingt-sept tableaux et gravures y sont reproduits.
Nous remercions M. D. Angulo Iniguez, directeur de l'Institut Diego Velasquez de Madrid, de l'empressement avec lequel il a bien voulu nous adresser des références bibliographiques sur Josefa d'Obidos.

[4] L. REIS-SANTOS, *op. cit.,* p. 11.

[5] ID., *op. cit.,* pp. 11, 16.

I. Josefa d'Obidos, *Fleurs*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

2. *Signature de l'artiste en 1661* (détail de la fig. I). (Copyright A.C.L., Bruxelles)

Dernière remarque, mais non la moindre. M. Reis-Santos a judicieusement illustré son étude du fac-similé des signatures qui authentifient une *Vierge avec l'Enfant* (1657). (fig. 3) et une *Nature morte. Dessert et fleurs* (1676) (fig. 4), respectivement à Lisbonne et à Santarem [6]. En outre, la signature apparaît nettement sur la photographie du second tableau et sur celles de deux autres, qui sont précisément de la même année 1661 que les *Fleurs* de Bruxelles: un *Saint Joseph avec l'Enfant Jésus,* chez un amateur de Lisbonne, et un *Mariage mystique de sainte Catherine,* à Obidos [7]. Or, la graphie de ces signatures concorde avec celle du *Josepha* lisible sur notre tableau. L'écriture régulière, modérément inclinée vers la droite, est bien la même: allure générale, formation de chaque lettre, de chaque chiffre, suppression de la boucle habituelle dans le J et le h. La ressemblance est frappante, surtout, avec les deux signatures de 1661 et de 1676. Voilà qui lève les derniers doutes quant à l'identification de la Josepha de nos Musées. Ajoutons que des inscriptions tracées sur d'autres œuvres annoncent incontestablement la même main que celle de notre Josepha [8].

Selon la liste chronologique dressée par M. Reis-Santos, deux tableaux remontent donc, comme le nôtre, à 1661. Les précèdent, dans la carrière de l'artiste, quatre gravures faites entre 1646 et 1657 [9] et deux tableautins: un autre *Mariage mystique de sainte Catherine* (1647) [10] et la *Vierge avec l'Enfant,* déjà citée, qui sont à Lisbonne.

Parmi les œuvres signalées par M. Reis-Santos ne figure aucun tableau de fleurs comparable au nôtre. Les thèmes de dévotion prédominent, avons-nous dit. Ils sont traités avec une nuance de mysticisme, une note de suavité, qui n'excluent point la fermeté dans le coloris et le modelé. Auprès des tableaux d'histoire apparaissent cinq *Natures mortes* signées (dont quatre sont datées 1676, 1677 et 1684) et trois *Natures mortes*

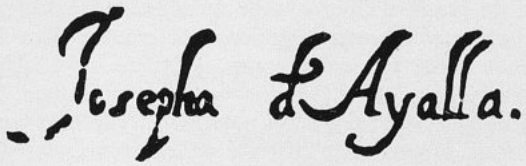
[6] Fac-similés dans ID., *op. cit.,* pp. 8, 9. — La *Vierge avec l'Enfant* (Cuivre, 16,3×12,6 cm). Signé et daté: *Josepha d'Ayalla 1657.* Lisbonne, Musée National d'Art ancien. — *Nature morte* (Toile, 84×160,5 cm). Signé et daté: *Josepha em Obidos 1676.* Santarem, Musée-Bibliothèque de Braancamp Freire (voir ID., *op. cit.,* pl. 3, 20).

[7] *Saint Joseph avec l'Enfant Jésus* (Cuivre, 13×11 cm). Signé et daté: *Josepha d'Ayalla 1661.* Lisbonne, collection Manuel de Costa Falçao. — *Mariage mystique de sainte Catherine* (Toile, 95,5×138,5 cm). Signé et daté: *Josepha d'Ayalla 1661.* Obidos, église Sainte-Marie (voir ID, *op. cit.,* pl. 4, 5).

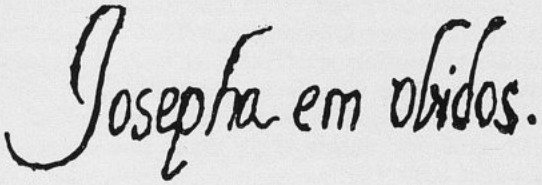
[8] *Le mois de mars* (Toile, 106,5×168 cm). Daté: *Obidos 1668.* Alenquer, collection Augusto de Siqueira Sao Martinho. — *Sainte Thérèse et la Sainte Trinité.* (Toile, 111,5×148 cm). Signé et daté: *Josepha em Obidos 1672.* Cascais, église-mère. — *Saint Jean-Baptiste dans une guirlande de fleurs* (Toile, 107×87 cm). Lisbonne, collection D. Maria Leitao (voir ID., *op. cit.,* pl. 7, 16, 23).

[9] Voir ID., *op. cit.,* p. 11.

[10] *Mariage mystique de sainte Catherine* (Cuivre, 29×39 cm). Signé et daté: *Josepha d'Ayalla 1647.* Lisbonne, Musée National d'Art ancien (voir ID., *op. cit.,* pl. 2).



3. *Signature de l'artiste en 1657.*



4. *Signature de l'artiste en 1676.*

attribuées à Josefa d'Obidos; toutes sont au Portugal, excepté une, qui se trouve dans une collection parisienne [11]. Ces compositions gardent quelque discrétion dans leur abondance. Ici, c'est une coupe débordante de fruits méridionaux; là, une corbeille de gâteaux, à demi voilée d'une nappe ourlée de dentelle; ailleurs, deux paniers de fruits et de légumes, dont la présentation toute simple ne manque point d'ampleur; ailleurs, encore, des poissons et des crustacés épars devant un paysage; enfin, des plats et des boîtes garnis de sucreries, auprès d'un vase orné de fleurs et de rubans. C'est de la nature morte andalouse et valencienne que procèdent les tableaux de Josefa d Obidos consacrés aux charmes de la vie silencieuse [12]. Les fleurs qu'elle a distribuées autour d'un sujet religieux se rattachent de loin à la tradition flamande, car l'accent de ses compositions diffère. Elle a tressé, parmi d'autres, une guirlande assez touffue, nouée de rubans, autour d'un *Saint Jean-Baptiste enfant* (Lisbonne); un feston plus lâche autour d'un *Agneau pascal* qui repose au sein d'un cartouche (Evora) [13]. A noter que la touffe de lis placée au premier plan de notre tableau ressemble fort à celles qui paient cet *Agneau:* deux corolles épanouies et des boutons au galbe ferme et pur.

[11] Le *mois de mars* (voir note 8); *deux Natures mortes,* signées et datées 1676, au musée de Santarem (voir note 6); *Nature morte,* signée et datée 1684, Lisbonne, collection Joao da Costá Falcao; *Nature morte,* signée, Cascais, collection Manuel do Espirito Santo Silva; *Nature morte,* Lisbonne, Musée National d'Art ancien; *Nature morte,* Lisbonne, collection Armando Patricio (voir ID., *op. cit.,* Essai de catalogue, p. 11 et pl. 7, 8, 9, 10, 20).

[12] ID., *op. cit.,* pp. 8-9, CH. STERLING, *op. cit.,* p. 70.

[13] *Saint Jean-Baptiste dans une guirlande de fleurs* (Toile, 107×87 cm). Lisbonne, collection D. Maria Leitao (L. REIS-SANTOS, *op. cit.,* pl. 23); *Agneau pascal dans un cartouche orné de fleurs* (Toile, 88×117,5 cm). Evora, Musée Régional (ID, *op. cit.,* pl. 21); L. Reis-Santos mentionne encore ces *Guirlandes de fleurs* à l'actif de Josefa d'Obidos: deux autour d'un *Enfant Jésus sauveur du monde* (église-mère de Cascais et Musée National d'Art ancien de Lisbonne); une autour d'un second *Agneau pascal* (collection D. Esperença Cardim Bastos, Estoril); une autour d'une *Nativité* (collection D. Marieta Soares Andrea, Monte Estoril); une autour d'une *Immaculée Conception* (église du monastère de Celas, Coimbre). Voir *op. cit.,* pl. 9).

M. Reis-Santos a retracé la biographie de Josefa d'Obidos, telle qu'autorisent à le faire sommairement des précisions que lui-même et d'autres historiens ont glanées dans les archives.Nous lui empruntons ces grands traits, les seuls connus actuellement. L'artiste était la fille du peintre Baltazar Gomes Figueira et de Catarina de Ayala y Cabrera. La tradition rapporte que son père était portugais, natif d'Obidos, antique cité de l'Estramadure, au nord de Lisbonne. Sa mère était parente d'un disciple de Zurbaran, Bernabé de Ayala. Balthazar Gomes Figueira était installé à Séville en 1621: il s'y établit dans sa profession, s'y maria, et c'est probablement là que naquit Josefa, vers 1630. Mais l'enfant quittera l'Espagne avec les siens. Son père se trouve à Obidos en 1636, et la jeune fille, puis la femme vieillissante, qui demeura célibataire, y passera toute sa vie. Elle exécutera, pourtant, une gravure de *Sainte Catherine* à Coimbre, en 1646: la signature l'atteste. D'autres signatures, que complète la mention *em Obidos,* et aussi des papiers d'affaires, permettent d'affirmer qu'elle habita cette ville de 1662 à 1684. Deux nièces y partageront l'aisance matérielle dont fait foi le testament de leur tante, rédigé le 13 juin 1684. Josefa Maria, dès 1673, et Luisa, depuis 1680, demeuront auprès de l'artiste jusqu'à sa mort, survenue le 22 juillet 1684 [14].

[14] Id, *op. cit.,* pp. 6-7, avec références aux documents d'archives et à la bibliographie.

EEN AAN JOSEFA D'OBIDOS TOEGESCHREVEN „BLOEMSTUK" UIT DE KONINKLIJKE MUSEA VOOR SCHONE KUNSTEN

door Marie-Louise Hairs

In 1943, verwierven de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België van de Brusselse Kunsthandel J. Leger en Zoon, een *Bloemstuk* getekend: *Josepha. 1661* (hout, 52×44 cm. Inv. nr. 6315, cat. nr. 1088). Het schilderij stelt een armvol lelies, anjers, irissen en andere bloemen voor, geplaatst op een marmeren blad voor een Chinese porseleinen fles. De soberheid, de evenwichtige compositie, de vaste factuur en het rijk, wel geharmonieerd koloriet verantwoorden de aankoop, in weerwil van een enigmatische handtekening die beperkt blijft tot een voornaam en een jaartal, zoals ze door een amateur had kunnen aangebracht zijn. Dit laatste probleem menen wij te kunnen oplossen door de naam van de portugese kunstenares Josefa d'Ayala, ook Josefa d'Obidos genoemd, voorop te stellen. Deze kunstschilderes en graveur waarschijnlijk te Sevilla, omstreeks 1630 geboren, stierf te Obidos, in Portugal, op 22 juli 1684. Zij schilderde vooral religieuze taferelen, stillevens en bloemen. Een vergelijking tussen de gekende handtekeningen op werken van deze kunstenares en die op het schilderij uit Brussel pleit voor de toeschrijving van dit laatste aan Josefa d'Ayala. De kunstenares schreef steeds *Josepha* en niet *Josefa* — en op meerdere werken, zoals dit van Brussel, bracht zij uitsluitend haar voornaam aan, soms gevolgd door het jaartal. De schrijfwijze beantwoordt tot in de details aan diegene die op ons *Bloemstuk* voorkomt. Weliswaar verschillen de gekende *Guirlandes* rondom een religieus onderwerp van ons schilderij, doch het bosje lelies op de voorgrond herinnert sterk aan dat op het *Paaslam,* bewaard te Evora.

EMIEL BERGEN

Georges Vantongerloo (1882 - 1965)

Op dinsdag 19 oktober 1965 bereikt ons een tragisch bericht. Maurits Bilcke, die zich meermaals als verdediger van de eerste generatie van Belgische „abstrakten" deed gelden, plaatst een artikel met de hoofding *Georges Vantongerloo is eenzaam begraven. Pionier zonder weerklank in Vlaanderen* [1]. Hij onderlijnt terecht: *Hij was te groot voor de Belgische en ook voor de Vlaamse mentaliteit.* Voor de afbeelding koos hij passend het beeldhouwwerk uit 1917, getiteld *Construction dans la sphère.*

* * *

We communicate only with the rare persons who are interested [2].
Vantongerloo.

Boven zijn levensbeschrijving zou men het motto kunnen plaatsen, dat Marnix Gijsen voor zijn verzenbundel *The house of the leaning tree* bezigde en dat luidt: *Nooit heeft de vlek der lafheid mij besmeurd* [3].

DE MENS

Niet licht zullen we de gulle lach van de Antwerpenaar Georges Vantongerloo vergeten. In gedachten zien we hem nog, zoals hij op de prachtige foto verscheen, die Margit Staber, uit Zürich bij haar artikel *Experimentieren im Unbekannten* publiceerde! Wij hopen deze foto voor het *Archief van de hedendaagse kunst in België* te bekomen [4]. *Ter gelegenheid van zijn 75e verjaardag wordt hij in 1961 gevierd, niet te Antwerpen, niet te Brussel, maar te Zürich* merkt Bilcke, terecht, in vermeld artikel aan. Vantongerloo telde vrienden in Zürich en jaren terug zou dezelfde vriendenkring ook omheen een ander wereldberoemd Antwerpenaar, Henry Van de Velde, geschaard zijn!
Eenmaal zijn aangeworven, doch niet aangeboren, wantrouwen overwonnen, moest men urenlang aan de „bar" gezeten, luisteren naar het pittig, nog niet vergeten Antwerps dat Vantongerloo met Franse termen doorspekte. Zijn „chronique scandaleuse" bevatte tal van intermezzi van gekscheren of zure oprispingen van het hem aangedane onrecht. In het licht van zijn bewogen leven als baanbreker en nadien als kluizenaar begrijpt men

[1] M. Bilcke, in: *De Standaard,* 19/10/1965.
[2] G. Vantongerloo, *Paintings, Sculptures, Reflections,* New York, 1948, p. 19.
[3] Dichtbundel met gramofoonplaat, het laatste wat Jan Walravens mij uitleende.
[4] M. Staber, *Experimentieren im Unbekannten,* in: *Zürcher Woche,* 1/12/1961. Foto van de kunstenaar.

hoe diefstallen, sabotage en onbegrip hem krenkten. Vele bittere ervaringen kon hij dan weer plots onder een mop wegmoffelen... Tijdens een van de vijf bezoeken die we hem brachten, toonde hij persuittreksels uit de *Gazet van Antwerpen* [5]. Het feit dat Arp een beeld van hem aan het Museum van Basel verkocht, heeft hij nooit kunnen verkroppen. En dat is menselijk en begrijpelijk. Niet zo heel veel musea in Europa stellen belang in hem en juist dit werk wordt het meest ontleend op overzichtelijke tentoonstellingen, die in het buitenland ingericht worden. Het heet *Raumplastik* (1935) en was o.m. te zien op de tentoonstelling *Traum, Zeichen, Raum* in Keulen [6].

In een uitzonderlijk geval voelt hij zich gedwongen een afgietsel van een „enig" exemplaar te laten maken om een diefstal te „neutraliseren". Daarom treft men onverbloemd aan in het boek *Paintings, Sculptures, Reflections* [7] onder fig. 6 en 7: *Interrelation of masses,* Brussels, 1919, stone, 12 × 12 × 18 cm. (*Lost in Sweden, Stockholm Exhibition, 1930*) en onder fig. 43 *Cosmic element,* Paris, 1946, nickel silver, 12 × 8 × 6 cm. (*Stolen from the Exhibition of the „New Reality" Paris, 1946*). — (Bedoeld wordt hier de tentoonstelling *Réalités nouvelles.)* — In zijn onuitgegeven œuvre-catalogus [8] vermeldt de Belg dusdanige feiten. Zulke verliezen en bittere ervaringen doen hem ertoe besluiten het openbaar (kunst)leven vaarwel te zeggen. Zijn kluizenaarsbestaan vertoont dus opvallende gelijkenis met dit van Brancusi, beiden te Parijs, enkel door ingewijden en vrienden vereerd en bezocht!

Hoe kon Vantongerloo pochen op zijn bezoekers uit verre landen! Het volstaat even een blik in de lijst van de verzamelingen te werpen in zijn vermelde werkkataloog en het zal opvallen hoevele werken naar Zuid- en Noord-Amerika verhuisden. Gelukkig bezitten enkele Belgen werk van de Antwerpenaar.

Eenvoud, oprechtheid en een alles doorbrekende onafhankelijkheidsdrang kenmerken deze buitengewone kunstenaar. Paradoxaal genoeg zijn het juist de verguizers van zijn werk die uiteindelijk zichzelf verguizen. Hij was niet enkel te groot voor ons land doch bovendien te groot voor de kleinmenselijkheid en mentaliteit van hen die hem omringden en van de critici.

Zijn afzijdigheid betekent niet, dat hij al wat gebeurt onverschillig gadeslaat. Integendeel blijft hij waakzaam, helder en leergierig tot op de laatste levensdag. Jaren bezeten door de drang om het onmetelijke beeldende gestalte te geven, besluit hij ertoe, na vele aarzelingen, werk te verkopen om met dat geld zijn jarenlange droom te verwezenlijken: het Noorderlicht te zien. Tijdens onze laatste bezoeken, toont hij fier zijn wetenschappelijk boek dat hij over het heelal gekocht heeft en op 28 februari 1964 schrijft hij ons: *... u is welkom 7 Maart, en als het niet anders kan ook 8 Maart. In elk geval moet ik vooruit zeggen dat ik 14 Maart bezet ben. Dien dag moet ik om 15 h op de observatoire van Meudon zijn.*

[5] *Vantongerloo moet 4000 Zweedse kronen betalen om eigen werk terug te krijgen,* in: *Gazet van Antwerpen,* 18/10/1957, en: *Diefstal van twee werken in Zweden verloren in 1930 en 1957 terug terecht,* in: *Id.,* 13/12/1957.

[6] Ondertitel: *Benennung des Unbekannten. Kunst in den Jahren 1924-1939,* Keulen, Wallraf-Richartz-Museum, 23 okt.-12 dec. 1965, pl. 100.

[7] G. VANTONGERLOO, *op. cit.,* p. XIV.

[8] Bestaat uit 31 losse gestencilde bladen met schetsen van elk werk, schilderij, beeldhouwwerk of ontwerp (bouwkunst, meubels, eetgerei) met opgave datum, afmetingen, kenmerken, feiten, afgebeeld in... en verzameling. Beslaat het tijdperk 1917-1960. Een fotocopie berust in het *Archief van de Hedendaagse Kunst in België,* Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.

Men mag hierbij niet uit het oog verliezen, dat Vantongerloo toen 78 jaar oud is. Levendig, beminnelijk, studerend als in zijn jeugd: dit portret met levende trekken zal ons steeds voor de geest blijven.
Reeds in 1929 schrijft hij in Parijs: *We know that nature owes its eternity to a perpetual transformation, and that evolution is a construction whose abstract means constitute the infinite. The abstract has been the source of man's evolution. Without abstract means, evolution is not possible* [9].
Vantongerloo heeft nog deze grote en zeldzame eigenschap dat hij even trouw blijft aan zijn vrienden als aan zijn esthetisch ideaal dat hij zonder zijwegen en zonder diktaat van buitenuit nastreeft.

WAAROM MISKEND EN ONBEKEND?

> *No doubt the visual illiteracy and helplessness, which have become characteristic of the average citizen of industrialized countries the world over, are a formidable handicap...*
> *Only through education, still the greatest adventure in life, can the public's receptivity to cultural interests be sharpened and eventually be channeled into new group consciousness.*
>
> Walter Gropius [10]

Deze woorden — en wie kan grotere ervaring als schepper en leider opbrengen dan de eerste direkteur van het *Bauhaus*? — in verband met stedebouw aangehaald, zijn evenzeer toepasselijk op de kunstwaardering, het kultureel en esthetisch beleven. Gelukkig wezen er reeds enkelen op, dat ons land niet veel geeft om baanbrekers: H. Van de Velde, L.H. De Koninck [11] zijn daar om het te bewijzen. De eerste baanbreker moest zich met de leiding van een Instituut en magere opdrachten tevreden stellen; de tweede moest zich zonder officiële opdrachten en met het ambt van professor troosten!
We zijn wel een volk waar enkel een kloek „palet" schijnt te tellen en méér niet. We overdrijven geenszins want dat geldt niet voor de jaren '20 en '30 alleen maar *nu nog!* Op internationaal vlak gezien is het al evenmin pluis met de objektieve waardeschalen! In muziek en letterkunde klaagt men plagiaat aan: in de beeldende kunst vereert men zulke daad als een baanbrekende gebeurtenis. Hoe wil men dan nog klaar zien in een toestand waarin men derderangsfiguren over het paard tilt en niet eens figuren als Vantongerloo, Lissitsky, Moholy-Nagy kent. We weten dat elk van deze drie bij leven slechts één enkele monografie zag verschijnen!
Na hem eindelijk te hebben overreed, stemt Vantongerloo ermee in dat Max Bill een retrospektieve van zijn werk in Londen inricht. Het is de enige en ook de volledigste die de Belg bij leven te beurt viel. Een triestig toeval heeft dan ook gewild dat het de laatste eer zou zijn.

[9] G. VANTONGERLOO, *op. cit., Reflections V*, p. 34.
[10] W. GROPIUS, *Town planning and environment*, in: *Civiltà delle macchine*, 7/8, 1964, pp. 17-18.
[11] *Architecture 64*, mei-juni 1964 (nr. 58: speciaal nummer); E. BERGEN, *L.-H. De Koninck*, in: *Plan 3*, Antwerpen, 1964; M. CASTEELS, *Die Sachlichkeit in der modernen Kunst*, Parijs-Leipzig, 1930.

Ware deze niet door een trouwe vriend gepland, men had nooit een retrospektieve van zulk belang te zien gekregen en velen zouden Vantongerloo enkel als een legendarische figuur of als volkomen onbekend ervaren. Bijna het hele levenswerk, 270 werken, werden in de Marlborough Gallery in november 1962 tentoongesteld.
De critici uiten zich heel geestdrifitig en de B.B.C. zendt een gesprek uit. Daaruit putten we met toelating van dit zendstation het volgende: *...Max Bill in the introduction draws a parallel between his art and that of Douanier Rousseau, that seems to me a very valid one, and I think this is one of the reasons why he stands apart from „de Stijl" so much* [12].
Men kent Vantongerloo eenvoudigweg niet eens. Zonder overdrijving gewaagt Anthony Hill van een samenzwering (die o.i. een internationaal karakter draagt!), van *the great conspiracy of silence over Vantongerloo* [13]. Verder lezen we bij Hill: *There is an element of eccentricity, but I think this is because Vantongerloo of all modern artists has refused to co-operate with groups or critics or dealers, he's one of the few examples of the most independent people.*
Het gehele geslacht van de zgn. „abstrakten" wordt onder een gewilde stoflaag bedekt en terecht betreurt Phil. Mertens dat ook in het *Archief van de Hedendaagse kunst in België* [14] onverklaarbare en nooit meer te herstellen leemten voorkomen. Berustte er maar bv. de korte film, die het eerste deel van het levenswerk van G. Vantongerloo beslaat [15] ofwel het handschrift van *L'art et son avenir* [16], boek waarvan Bilcke zegt, dat het *deze uitgever tot eer strekt* [17].
Het gebrek aan een uitvoerige en vooral objektieve, gedoseerde kunstliteratuur belet menig vorser Vantongerloo genoegzaam te kennen en hem die plaats toe te kennen, die hem rechtmatig toekomt. En dat is lang geen bijkomstige en ondergeschikte.

> *I had always thought of him simply as a minor figure who was related to „de Stijl"... and when I saw the exhibition it seemed to me clearly there is this connection, but that he is an original artist, an original temperament.*
>
> Golding [18]

Hoevelen hadden het reeds over het zogeheten eerste „abstrakte" schilderij van Kandinsky. Een landgenoot is niet eens fier over Vantongerloo en flapt er zomaar een datum uit, die twee jaar na de eerste konkrete schepping van zijn beeld, door Bilcke juist vermeld, valt [19].
Vooringenomen buitenlanders, die *de Stijl* willen ophemelen of eigen nationale „waarden" over het paard tillen, zullen dan nog minder nauw kijken en daarom zien we

[12] *The art of Georges Vantongerloo,* B.B.C. - radiogesprek met critici John GOLDING, Anthony HILL en Jasia REICHARDT, uitgezonden op 24/11/1962. Afschrift berust op Min. Nat. Opv. en Kult.
[13] *Ibid.*
[14] *Hulde aan drie voorlopers van de abstrakte kunst in Vlaanderen: Victor Servranckx, Marthe Donas en Georges Vantongerloo,* Brussel, Kunst en Poëzie, 26 nov. 1965.
[15] *Georges Vantongerloo Evolution Schaffen 1910-1936 Peinture, sculpture, architecture,* Fixus-film (Parijs?), 40-tal opnamen in wit-zwart. Dia's eruit werden tijdens de huldeavond (zie noot 14) vertoond.
[16] Antwerpen, 1924 (27 ill.).
[17] M. BILCKE, *op. cit.*
[18] J. GOLDING, zie noot 12.
[19] M. BILCKE, *op. cit.*

zoveel scheefgetrokken perspektieven, foutieve data en opzettelijk verwrongen feiten opduiken in de reeds zo karige kunstliteratuur.
Gezien Vantongerloo van een uitzonderlijk formaat is, die zoals Bill zegt, geen klassering duldt, wedijvert hij enkel met de allergroten en dat verteren vele critici niet.
Vantongerloo sterft in Parijs als *Belg*. Velen weten niet eens dat hij Belg is en verwarren al wat *de Stijl* betreft met Nederlanders en dgl. meer.
De huidige kunstkritiek heeft dit nadeel, dat ze te weinig wetenschappelijk gegrond en te veel spekulatief gericht is. Er wordt haastig en oppervlakkig geschreven, de bronnen worden nooit aan de waarheid getest en klakkeloos met fouten overgeschreven.
Bovendien lijkt de kunst van Vantongerloo moeilijk al is ze het niet. Enkel diegenen, die zich moeilijk of nooit van overlevering en haar ballast kunnen bevrijden, staan voor een kloof... De kunstenaar zelf drukt zich in dit verband als volgt uit: *Our civilization is not adequate to our present, that is, to our means of evolution. Hence the conflict that occurs in men who are receptive to the present and to evolution, while they are bound to traditional civilization... We must revise our mode of life completely...* (Parijs, 1930) [20].
Laten degenen, die zich intensief met kunst inlaten en niet kunnen „volgen", de woorden indachtig zijn die in Worringer's *Abstraktion und Einfühlung* te vinden zijn, waar hij de kentering aanstipt, of die Prof. S. Giedion in *Ewige Gegenwart — Die Entstehung der Kunst* neerpent. Deze laatste noemt onze esthetiek niets anders dan een psychologie van de klassieke kunstervaring en stelt verder vast dat de ingewikkelde verdere ontwikkelingsloop van de moderne kunst niet meer opgaat in deze ABC-schoonheidsleer. Hij schrijft dat Worringer het gezichtsveld wil verruimen voor wat hij de transcendentale kunst heet [21].
Max Bense, wijsgeer uit Stuttgart, kenmerkt als het ware het kunsttype, dat we in Vantongerloo belichaamd vinden: *Jedes Kunstwerk exemplifiziert seinen und nur seinen Fall, jede ästhetische Regel ist eine Regel für Singularitäten, Projekt einer endgültigen Individualität innerhalb des Seienden, ausgezeichnet durch Unwiederholbarkeit und Unvergleichbarkeit, und offenbar kann diese Möglichkeit ontisch nur in Kunstwerken verwirklicht werden. Darin is das grosse Kunstwerk sogar dem grossen Menschen überlegen* [22].
We zijn allen behept met hinderlijke vooroordelen, die ons denken, handelen en de vorming van onze oordeelvellingen diepgaand vervalsen of achterlijk houden. Vele derderangskunstenaars die door de critici tot vervelens toe voor het voetlicht gebracht worden, krijgen dan schijnbaar de waarde van belangrijke figuren. Meermaals horen we de bewering als zou de kunst de weerkaatsing zijn van de tijd waarin de kunstenaar leeft. Vantongerloo meent echter: *...art is not a reflection of society. Art always anticipates social evolution... It is the desire and obligation of art to be free* [23].
Uit het B.B.C.-gesprek citeren we nogmaals Hill's uitspraak: *Vantongerloo was one of the first artists to show that mathematical art is not to be equated with Euclidean horizontal, vertical art.* Waarop Golding reageert: *Yes. This is where he breaks away from de Stijl very much.*

[20] G. VANTONGERLOO, *op. cit.*, p. 40.
[21] G. GIEDION, *Ewige Gegenwart - Die Entstehung der Kunst*, Keulen, 1965.
[22] M. BENSE, *Aesthetische Information*, deel II *aesthetica* (p. 29), Krefeld & Baden-Baden, 1956. Vier delen samengebundeld: *aesthetica*, 1965.
[23] G. VANTONGERLOO, *op. cit., Reflections VI*, pp. 44-45.

Verderop nog zegt Hill: *(Vantongerloo) extended his interest from mathematics to mathematical physics and mathematical thinking... I'd like to make the point that the Miesian slogan „Less is more" seems to be very true of all Vantongerloo's work. It is never physically complex. There's never a very great number of elements put into some relationship* [24].

In tegenstelling tot Mondriaan en Van Doesburg, die niets met wiskunde en nog minder met moderne wetenschappen te maken hebben, staat de kunst van de Belg volledig in het teken van wat Max Bill in zijn opstel *Die mathematische Denkweise in der Kunst* zal heten [25].

We halen even in dit verband Seuphor aan: *Vantongerloo, pendant plusieurs années, s'est amusé à analyser mathématiquement les toiles de Mondrian... Il est bon de préciser que Mondrian n'a jamais fait usage de calculs géométriques ou algébriques. C'était un piètre mathématicien et il ne se servait que d'instruments très primitifs* [26].

Hier ligt o.i. de moeilijk te ontwarren gordiaanse knoop die het aanvoelen en verwerken van Vantongerloo's kunst in de weg staat of aanzienlijk vertraagt! Even moeilijk zijn kunstenaars als Josef Albers, Mondriaan, Malevitsj of Lissitsky te benaderen. Hun vormentaal lijkt op het eerste gezicht al te etherisch, zakelijk, verpuurd-eenvoudig... We menen dat Rudolf Arnheim ons hierop afdoend antwoord geeft:

> *In an absolute sense, a thing is simple when it consists of a small number of structural features. In a relative sense, a thing has simplicity when it organizes complex material with the smallest possible number of structural features.*
> *By "features" I do not mean elements. They are structural properties that, as far as shape is concerned, can be described in terms of distance and angle...*
>
> THE CONDITIONS OF SIMPLICITY
>
> *I have suggested that the tendency to simplest structure in the brain field makes the percept as simple as possible. But the simplicity of the resulting experience depends also upon a) the simplicity of the stimulus, which gives rise to the percept, b) the simplicity of the meaning to be conveyed by the percept, c) the relationship between meaning and percept, and d) the mental "set" of the individual observer. The stimulus is the geometric pattern projected upon the retinas of the eyes. It is not a physical experience but a physical thing* [27].

Men verontschuldige ons dit lang citaat, dat nochtans nodig blijkt om te bewijzen dat de eenvoudigste vormentaal en vormgeving het moeilijkst inslaat en dat ons ervoor waarschuwt dat het schijnbaar gemakkelijke en al te eenvoudige, soms juist het minst gemakkelijke is.

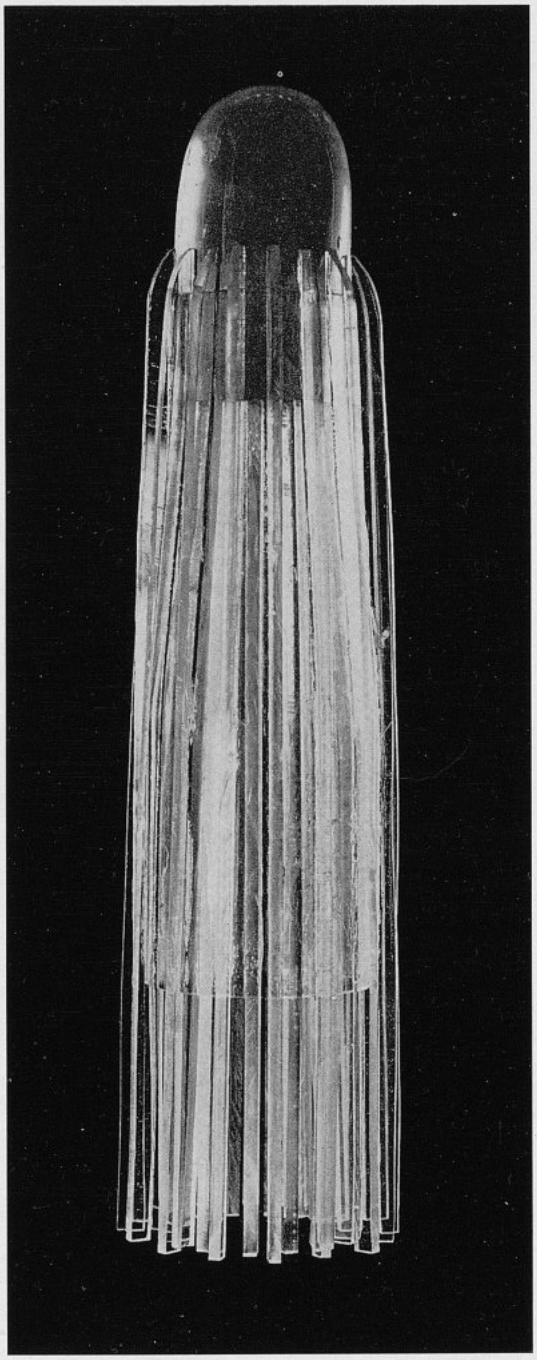
Er bestaat een ongeschreven wet volgens dewelke de vernieuwing doorbreekt en soms op verschillende gebieden tegelijk sterk en in belangrijke kunstwerken tot uiting komt, daar

[24] Zie noot 12.

[25] M. BILL, *Werk,* 1949; in het Nederlands verschenen in: *Bouwen en Wonen,* nr. 4, april 1955 (illustraties niet door M. Bill gekozen!), pp. 106-109. Ook in: *Pevsner-Vantongerloo-Bill,* catalogus, Zürich, Kunsthaus, 1949.

[26] M. SEUPHOR, *Piet Mondrian,* Keulen, 1956, p. 207.

[27] R. ARNHEIM, *Art and visual perception. A psychology of the creative art,* Berkeley & Los Angeles, 1954, hfst. Shape. Duits *Kunst und Sehen,* Berlijn, 1965.



1. G. Vantongerloo, *Komeet* (1962). (Foto Marlborough New London Gallery, Londen).

waar de impuls sterk genoeg aanwezig is. Rusland in de twintigerjaren behoort tot het klassieke voorbeeld. Nederland, dank zij *de Stijl* vormt een ander sterk lichtbaken in de ontvoogding van de konkrete kunst.
Museumbeleid en kunstkritiek (Hammacher, Sandberg, Vriend, Doelman, Jaffé, Leering) steunen de ploeg Mondriaan - Van Doesburg - Rietveld - Oud - Huszar - Vander Leck - Vordemberge-Gildewart. Bouwkunst en beeldende kunsten gaan samen en ook de typografie met Piet Zwart sluit aan bij Lissitsky, Moholy-Nagy, Bayer. Enkel de beeldhouwkunst blijft in Holland wat achterwege en Volten's en Constant's beelden bevestigen de uitzonderingsregel.
Bij ons kent alles een aanzienlijke achterstand en zwijgt men de enige profeet dood: de in Parijs en Menton verblijvende Belg Vantongerloo.
Wie volgde bij ons Van de Velde en Horta op? Niemand en een rationeel, zakelijk bouwmeester als De Koninck, die we dank zij Casteels' studie leerden kennen, bleef van elke opdracht gespeend. Had men het paar leidinggevende Belgen waarover we beschikten, vrije teugel gelaten, hoe ware het uitzicht van ons land dan gewijzigd geworden!

> *I used to be interested in other problems too, but they belong rather to the world of science: aviation, for instance. In 1928 I produced some models for the airport and for the bridge over the river Escaut in Antwerp. These works were shown at the "Exposition Aéronautique et l'Art" in the Musée des Arts Décoratifs in Paris, November 1930. Remember that at that time Orly was still unbuilt, it was a waste land where they sometimes used to try out new aircraft. Apart from that, what yow saw there were Fréyssinet's hangars for airships. This is just to remind you at what stage we were at.*
> *In 1960 I had an opportunity to go to Sweden and to the north of Norway where I saw the aurora borealis. What a majestic creation! This phenomenon is the result of the action of electrons in a magnetic field. The thrill it gives is amazing. Unforgettable* [28].

Aan de ene zijde vindt men de nuchter-wetenschappelijke geest, die spekuleert maar met zichtbare maten en de tastbare ruimte (maket = bouwkunst der werkelijkheid). Anderzijds treft ons het spekulatieve uitzicht van Vantongerloo: zijn zucht om steeds maar „eeuwig student" te blijven, te leren, te ondervinden. Het liefst ware hij met de Russen of met Glen in een ruimteschip geklommen, want de boeken hadden zijn verbeelding nog meer gescherpt. De ruimte, het oneindige, het onmetelijke en ook vage komt dan in de laatste jaren tot konkrete plexiglazen beelden in *Komeet* (voorzag hij dit ruimteschip?) tot gestalte (afb. 1) [29]. In zijn bouwkundige ontwerpen is hij minder utopisch dan de Russische baanbrekers [30], in de beeldhouwwerken loopt hij, als een plastisch ziener, een heel geslacht vooruit op de gang van zaken. Bill onderschrijft treffend Vantongerloo's bijdrage: ... *his point of departure was not the wish to produce works of art but to present his ideas through colour and space. Consequently his work did not derive from Cubism, as with Mondrian or Malevitch, nor did it spring from the liberation of form and colour, as with Kandinsky. Vantongerloo's was*

[28] Catalogus Marlborough Gallery, Londen, 1962, p. 54: *An intimate biography: G. Vantongerloo.*
[29] Catalogus Londen, 1962, nr. 278, afb., p. 49.
[30] U. CONRADS en H.G. SPERLICH, *Phantastische Architektur,* Stuttgart, 1960.

a quest for relationships, for structure and universal colour values... Vantongerloo has again widened the scope of his ideas. His interest has turned increasingly to the "incommensurable", the purely creative. More and more he disassociates himself from the "making of works of art" and to an ever growing degree his works become idea patterns, sketches of captured processes of nature [31].

Dertien jaar na de tentoonstelling van het driemanschap Pevsner-Vantongerloo-Bill [32], twee jaar na de grote retrospektieve in het Helmhaus te Zürich, getiteld *50 Jahre Konkrete Kunst* en één jaar na de tentoonstelling *Georges Vantongerloo zum 75. Geburtstag*, in de Galerie Suzanne Bollag, steeds in Zürich, worden in Londen in 1962 zorgzaam 278 schilderijen, beelden en maketten verzameld. Tezamen met de aangehaalde studie verschenen in New York [33] vormt deze rijk geïllustreerde catalogus van de Marlborough Gallery [34] de belangrijkste studiebron over deze kunstenaar. Talrijke afbeeldingen op kunstdrukpapier maken er een soort boek van. De inleiding van Max Bill, inrichter van deze retrospektieve, wordt aangevuld met een paar geschriften van Vantongerloo en in het Engels vertaalde uittreksels van zijn in *de Stijl* gepubliceerde *Reflexions* [35].

Is het niet te betreuren, dat niet één kleurplaat van Vantongerloo prijkt in de catalogus van de tentoonstelling *Contemporary Painting in Belgium* te Washington [36] door ons Ministerie ingericht? Naast werk uit het Salomon R. Guggenheim Museum van New York kon ook een beeld, een schilderij van Vantongerloo uit Belgische verzamelingen afgebeeld worden.

VANTONGERLOO'S PLAATS IN HET TIJDSBESTEK

We kunnen de oorspronkelijkheid, de allerpersoonlijkste instelling van de Antwerpenaar niet beter onderlijnen, dan door hem temidden belangrijke kunstenaars te plaatsen die leidende vormbeginselen in hun werk toepassen of de hoofdstrekkingen tussen 1910 en 1920 [37] vertegenwoordigen:

1. De hol- en bolvormigheid, uit het kubisme voortvloeiend en al dan niet met het futurisme verbonden (Boccioni, Gabo's *Hoofd nr. 2,* Raymond Duchamp-Villon's *Kleine paard*, ons uit Middelheim bekend, Zadkine, Lipchitz, Schlemmer's *Reliëf* (1921);
2. Indien men dit beginsel verder doorzet, belandt men in de doorboring, de geperforeerde vlakken (Archipenko, Pevsner, Gargallo);

[31] Catalogus Londen, 1962, Introduction, p. 5.

[32] Er waren 65 werken van Vantongerloo. In deze catalogus geeft Vantongerloo een overzicht van zijn werk en opvattingen onder de hoofding *Historique* (1 blz.).

[33] G. VANTONGERLOO, *op. cit.*

[34] Zie noot 28.

[35] Teneinde een mogelijke verwarring uit de weg te ruimen, wijzen we erop, dat in het tijdschrift *de Stijl* gedachten van Vantongerloo verschenen in verschillende nummers (zie hoofdstuk *Geschriften)* telkens onder de titel van *Réflexions*. Sommige verschenen verkort in de catalogus van Londen. In het Amerikaanse boek van New York werden omgewerkte en andere gedachten van Vantongerloo in het Engels ingelast, die eveneens *Reflections* genoemd worden. Deze zijn niet dezelfde als degene, die in *de Stijl* verschenen. Vele werden namelijk na 1920, laatste publikatiejaar van Vantongerloo in dit tijdschrift, geschreven.

[36] Tentoonstelling *Contemporary Painting in Belgium,* Washington, The Corcoran Gallery of Art, 1963.

[37] De meeste van de vermelde werken vindt men terug in standaardwerken over de beeldhouwkunst van heden: E. TRIER, *Moderne Plastik von Auguste Rodin bis Marino Marini,* Berlijn, 1954; C. GIEDION-WELCKER, *Contemporary sculpture. An Evolution in Volume and Space,* New York, 1955; M. SEUPHOR, *La Sculpture de ce siècle,* Neuchâtel, 1959.

3. Nog verder uithollen leidt naar het geraamte, de stellage en mondt uit in de *Drahtführung.* We denken aan Lipchitz' *Vrouw met gitaar* (1927), Rudolf Belling's *Plastiek* (1923) of K. Meduniezky's *Konstruktie* (1919);
4. Het gebruik van doorschijnende, doorzichtige stoffen beoogt feitelijk hetzelfde als de zo groot mogelijke uitholling van de vorm, nl. het beeld zo ijl, etherisch en vederlicht mogelijk te maken. Deze verontstoffelijking benadert het dichtst de bouwwijze van Gropius (Fagusfabriek, Bauhaus-gebouwengroep van Dessau), Le Corbusier of de Russische vernieuwers. Lichte draden, strings zullen geleidelijk de zwaardere draden vervangen. Denken we aan het weefbeginsel bij Gabo. Vooral Moholy-Nagy schept doorschijnende plastieken;
5. De beweging, kinetische beelden kunnen mechanisch in gang gesteld en gehouden worden. We vermelden Rodsjenko. De *trillende veer* van Gabo (waarschijnlijk het eerste beeldhouwwerk in beweging; we schrijven 1920) en zijn *realistisch manifest* zijn bepalend voor deze anti-statische kunstopvatting. Een afzonderlijke plaats bekleden hierin de *space modulator* en *light display machine* van Moholy-Nagy, waarvan we gelukkig in Eindhoven een voorbeeld konden bewonderen [38].
6. Citeren we tenslotte nog de *ready made* waarvan het *flessenrek* van Marcel Duchamp en de later vernielde *Merz-konstruktie,* ook *Gallow of lust* geheten, waarmee Schwitters in 1919 uitpakt.

Zoals Rik Wouters verblijft Vantongerloo een deel van de eerste wereldoorlog in Nederland. Zoals Rik schildert en beeldhouwt de Antwerpenaar na-impressionistisch doch plots rukt hij zich los uit deze artistieke roes.

Denkbeeldig beschrijft hij een cirkelboog omheen *De Gondelier* van Archipenko [39]. Uit deze omschrijving — *circonscription* is een begrip dat we later nog in sommige titels terugvinden — ontstaat het eerste konkrete beeldhouwwerk dat we kennen, getiteld *Konstruktie in de sfeer* (1917). Nogmaals in Den Haag schept hij datzelfde jaar een tweede versie. Rondom een meisjesfiguur, een van zijn nog akademische *Studiën* uit 1915-17, beschrijft hij ditmaal een eivorm [40]. Een derde gelijkaardig getitelde versie heet *Kompositie afgeleid uit de eivorm* (eveneens 1917) [41].

Een aandachtige beschouwing van deze *Sferische Konstruktie* toont voldoende aan welke grote persoonlijkheid en onafhankelijk kunstenaar Vantongerloo is, om los van al deze tijdgenoten langs heel andere wegen tot een konkrete vormgeving te geraken. We hebben spijtig genoeg niet voldoende onderzocht wanneer hij zijn berekeningen aangevat heeft die hij ons tijdens een bezoek toonde, tezamen met een schijf die hij deed wentelen op een spil om de kleuren te mengen. We vinden deze berekeningen en het onderzoek van elke kleurwaarde in zijn boek *L'art et son avenir* [42] zoals we later ook enkele berekeningen en formules in zijn *Reflections* [43] aantreffen.

[38] Catalogus *Kunstlichtkunst,* Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1966, pl. 8; Catalogus *Vordemberge-Gildewart* en *Moholy-Nagy,* id., 1967; Fr. KALIVODA, *Moholy-Nagy* (speciaal nummer), in: *Telehor* (tijdschrift), Brno; E. BERGEN, *De betekenis van L. Moholy-Nagy,* in: *Bouwen en Wonen,* 1 jan. 1960, en in: *De Vlaamse Drukker,* 2 febr. 1960, beide 7 ill.

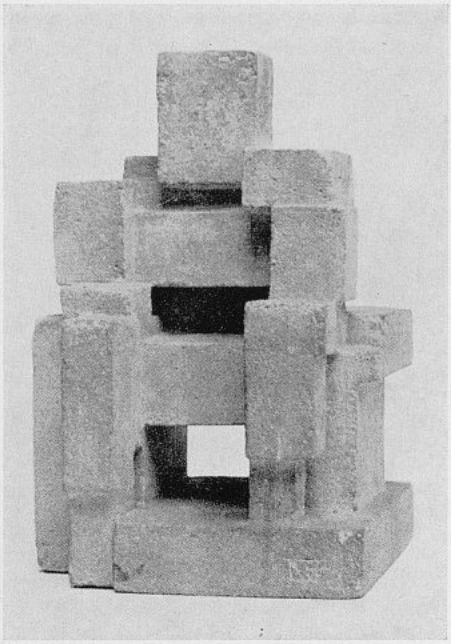
[39] Afb. in M. SEUPHOR, *op. cit.,* p. 26; *Archipenko, fifty creative years 1908-1958* by Alexander Archipenko and 50 art historians, New York, 1960.

[40] Afb. in catalogus Londen, *op. cit.,* nr. 1 en afgebeelde schetsen, p. 11.

[41] *Ibid.,* nr. 9, p. 13.

[42] G. VANTONGERLOO, *L'Art et son Avenir,* Antwerpen, 1924.

[43] G. VANTONGERLOO, *Paintings..., op cit.,* pp. 16-17, fig. 2-5, pp. 23-26; p. 35, berekeningen over de kleur.



2. G. Vantongerloo, *Rapport des volumes* (1919).

Samenvattend kan men dus zeggen dat Vantongerloo de hele traditie, kubisme, futurisme verwerpt en zich zelfs afzijdig houdt van de grootste vernieuwers die rond drie kernen wentelen: de Russische baanbrekers vóór Lenin's NEP-programma, *de Stijl* en het *Bauhaus*.

In plaats van de vormversnijding, de koloristische verkapping, de dynamische kompositie of de analyse streeft de Belg naar de horizontaal-vertikaal-opstelling in het te Brussel in 1919 ontstane beeldhouwwerk *Rapport des volumes* (afb. 2) of in zijn *Rapport des volumes émanant du cône* (Menton, 1927) waarin we rust, ontspanning, koele synthese, wiskundig beredeneerde verhoudingen waarderen.

In een volgend paragraaf nemen we de verschillende kompositie-typen onder ogen, om een saaie opsomming van alle titels te vermijden. Deze schema's vinden we zowel bij de schilder als bij de beeldhouwer terug.

Onomstootbaar staat vast dat hij méér dan wie ook de voorloper is van een aantal wetenschappelijk nauwkeurig afgelijnde en bepaalde komposities en ideeën die hij in juist omschreven titels vastlegt, verklaart, beschrijft. Met deze wiskundige ziens- en beeldingswijze zal Vantongerloo een heel geslacht stimuleren, wat we tot besluit nader zullen toelichten [44].

* * *

[44] M. SEUPHOR, *L'art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres,* Parijs, 1949; catalogus *50 Jahre Entwicklung Konkrete Kunst,* Helmhaus, Zürich, inr. Max Bill, bio- en bibliografieën Margit Staber, 1960; G. KOSICE, *Non-figurative art trends in Latin America,* in: *The world of abstract art,* Londen, 1957; ID, *Géoculture de l'Europe d'aujourd'hui,* Buenos Aires, 1959 (Dit laatste bevat een interview van auteur met Vantongerloo); K. GERSTNER: *Kalte Kunst? - zum Standort der heutigen Malerei,* Teufen, 1957.

Voor elk van de drie zusterkunsten zullen we aanstippen in welke sterke mate Vantongerloo zijn ongelooflijke oorspronkelijkheid en zijn sterke onafhankelijksdrang weet te handhaven.

De schilderkunst

Ook hier staan de futuristen, kubisten, Kupka, Kandinsky, Delaunay, e.a. mijlenver van Vantongerloo. Ze zitten allen „in de verf"! Enkel Mondriaan, Lissitsky en Moholy-Nagy zijn etherisch, het minst aan kleur en de klassieke „textuur" gebonden. Kubofuturisme en rayonisme, purisme laten hem koud. De uit Rusland gevluchte Russen beïnvloeden hem evenmin en hij schijnt wel blind voor wat binnen de muren van het Bauhaus gebeurt, al publiceert Moholy-Nagy in zijn *Bauhaus*-boek werk over Vantongerloo [45] terwijl ook Hans Arp en El Lissitsky in *Die Kunstismen* [46] werk van de beeldhouwer Vantongerloo opnemen. Doorbladert men dit boek, dat de voor ons zo kostbare gegevens uit de jaren 1914-1924 overspant, dan merkt men de afstand die onze landgenoot scheidt van zijn medestrijders op artistiek vlak. Soberder, meer synthetisch kan het niet: Vantongerloo schijnt vrij van alle spanningen, die zowel het leven als de kunst uit de twintigerjaren kenmerken!

Van Malevitsj stamt de uitspraak: *Ik noem het additioneel bestanddeel van het suprematisme de suprematistische rechte lijn (dynamisch in karakter).*

Hij verwerpt de natuur als nodeloze ballast, neemt het vierkant, de cirkel, het kruis (later driehoeken, uitgelengde trapeziums, smalle balken) in zijn composities op en noemt ze *suprematisme*-elementen. De schuine stand, de voorliefde voor diagonale opstelling komt het dynamische idee ten goede. Ook de konstruktivist ontsnapt niet aan deze dynamiek. Lissitsky bestempelt zijn, eveneens tegen witte achtergronden opgetimmerde composities *Proun*. Bij de Belg zien we enkel de strenge loodrechte vlakindeling, de zuivere, ijle vlakverdeling, een getrouwheid aan het vertikaal-horizontaal-beginsel tot in 1937.

De romantische geest in het *Bauhaus,* voortlevend in figuren als Itten, Klee en Kandinsky wordt duchtig aangevreten door de aanvallen van buitenstaanders als Van Doesburg en Lissitsky, die het niet tot leraar aldaar brachten. Enkel de Nederlander kon een *Bauhaus*-boek publiceren. Lissitsky had echter de weg gevonden. Via Moholy-Nagy kon het Bauhaus *intra muros* besmet worden. Moholy-Nagy, Albers, Bayer zullen dan de vernieuwing doorzetten in de leergangen en Gropius zal hen graag gehoor verlenen!

Het schijnt ons onmogelijk dat Vantongerloo's voelhorens deze strijd en deze vernieuwingspogingen op drie fronten niet opgevangen heeft en toch bespeuren we niets aan invloeden!

Terecht blijft de eeuwige doorn in zijn oog het feit dat men hem steeds verkeerd als lid van *de Stijl* verslijt. Lezen we even Mondriaan's opstel in het tijdschrift *i 10* na [47]. We vinden ook in zijn *Bauhaus*-boek deze opvattingen weer! *Damit die Farbe bestimmt ist, muss sie 1) flach sein, 2) rein, primär sein, 3) muss sie tatsächlich bedingt, aber*

[45] L. MOHOLY-NAGY, *Von Material zu Architektur,* München, 1929, p. 131.
[46] H. ARP en El LISSITSKY, *Die Kunstismen. Les ismes de l'art. The isms of art,* Erlenbach-Zürich, München en Leipzig, 1925, p. 14, pl. 76.
[47] P. MONDRIAAN, *Neo-plasticisme. De Woning - De Straat - De Stad,* in: *i 10,* 1927.

keineswegs begrenzt sein. Deshalb wird sie im Rechteck angewandt, eine Kurve würde sie begrenzen... [48].
Uit *i 10* stamt deze tekst die wij eveneens aanhalen:

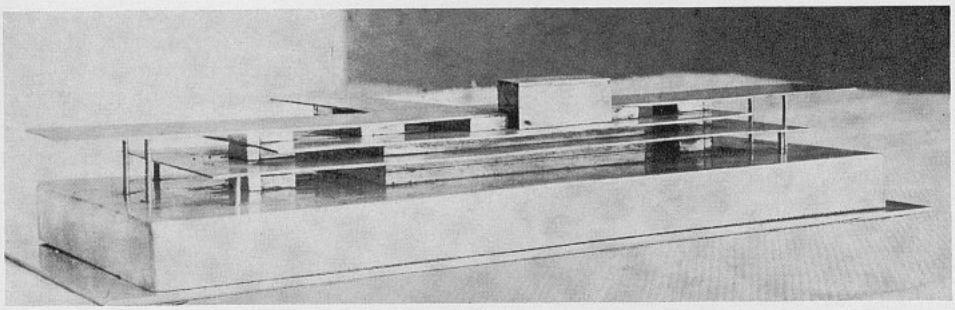
> 1. *Het beeldingsmiddel moet het rechthoekig vlak of de prisma zijn, in primaire kleur (rood, blauw en geel) en in niet-kleur (wit, zwart en grijs);...*
> 4. *Het onveranderlijke evenwicht wordt bereikt door de verhouding van stand en wordt uitgebeeld door de rechte lijn (begrenzing van het zuivere beeldingsmiddel) in haar principale, d.i. rechthoekige tegenstelling* [49].

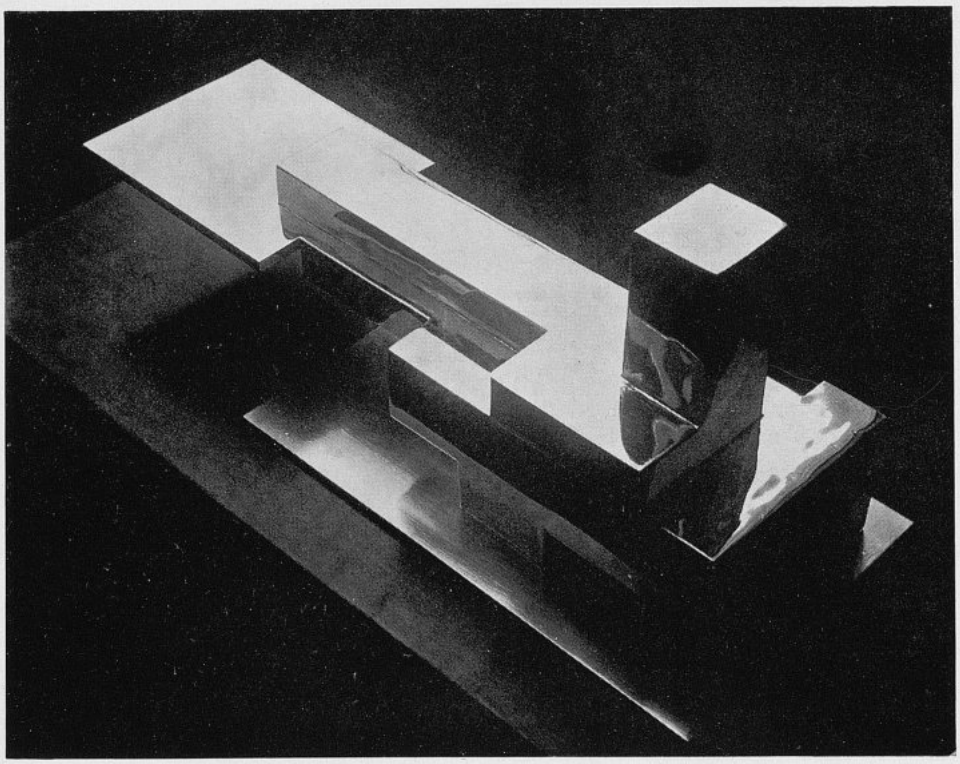
Mondriaan past *intuïtief* de juiste verhoudingen, de ideale maten toe. Vantongerloo, anders geaard, moet dan ook anders schilderen en hij schrijft in Menton (1926): *I hold that the word intuition is without meaning, for the simple reason that intuition does not exist.* Vantongerloo waarschuwt toch als volgt: *Creation is not a formula but a principle. The greater one's knowledge of geometry, the greater one's possibilities of creative invention.* En verder: *Mathematics creates nothing. It establishes and formulates the idea once conceived* [50].
Jaffé, in zijn onvolprezen boek over de geschiedenis van *de Stijl* [51], wijst op de invloed die de Nederlandse wijsgeer Schoenmaekers, schrijver van *Beeldende Wiskunde* (Bussum, 1916) — de datum is belangrijk — op Mondriaan uitoefent. Van zijn kant vindt men geen spoor van wijsgerige inslag, tenzij men over zijn bijzondere levensfilosofie, een instelling tegenover het leven zelf zou willen spreken. Vantongerloo echter moet men als een van de uitzonderlijke begaafde kunstpedagogen beschouwen zoals we die bij de *Bauhaus*-publicistenschaar kennen!
Een punt heeft Vantongerloo wél met Mondriaan gemeen: zijn universalisme, zijn zucht naar een ongetwijfeld utopische *eenheidskunst.*
We kozen ter vergelijking Mondriaan en zijn neoplasticisme omdat deze de zuiverste en de enige getrouwe aan het beginsel van *de Stijl* blijft, ook al schept hij, op het einde van zijn loopbaan zijn *Victory Boogie-Woogie,* in ruitvorm opgehangen en toch nog orthogonaal „trouw".
Met het *elementarisme* sluipt het verraad binnen de muren, ditmaal van *de Stijl* en ditmaal in ongunstige zin omdat de ware eenheid en het beginsel zelf verbroken wordt, door Van Doesburg met zijn menigvuldige *Contra-komposities,* waarin de gehele loodrecht op elkaar ingestelde kompositie 45° gewenteld wordt. Vordemberge-Gildewart, Domela, Vander Leck verschillen opvallender van Vantongerloo; bovendien vermeien de eerste twee zich in het scheppen van reliëfs. Voor onze landgenoot bestaat de vermenging van genres, media niet. Ook de ophanging in ruitvorm, typisch verschijnsel, voor sommige leden uit de beweging *de Stijl,* past Vantongerloo nooit toe.
In zijn streven om zijn schilderwerken zo etherisch en onstoffelijk mogelijk te verkrijgen, neemt Laszlo Moholy-Nagy zijn toevlucht tot doorschijnende stoffen of nieuwe materialen. Als schilder houdt Vantongerloo zich aan de klassieke „bouwstoffen", de verf, het paneel.

[48] P. MONDRIAN, *Die neue Gestaltung (Bauhaus-Buch* nr. 5), München, 1925 (geschreven in Parijs, 1922/3).
[49] P. MONDRIAAN, zie noot 47.
[50] G. VANTONGERLOO, *Paintings..., op. cit.,* pp. 20-21.
[51] H.L.C. JAFFE, *De Stijl/1917-1931, the Dutch contribution to modern art,* Amsterdam, 1956.

Gabo verspreidt in 1920 klandestien het konstruktivistisch manifest dat de misleidende titel „realistisch manifest" draagt.
De kunstscholen zijn vernieuwd, Kandinsky en Chagall verjaagd van hun leidende plaatsen in het kunstonderricht. Kandinsky zal zijn leerstellingen in het *Bauhaus* uitwerken, terwijl anderzijds Tatlin met zijn taktilisme de *Bauhaus*-leergang *Grundlehre* zal vooruitlopen. De opvattingen van Malevitsj en van *de Stijl* vinden verspreiding dank zij deze *Bauhaus*-reeks.
Gabo, hoofdopsteller, houdt in zijn manifest het volgende voor: ... 4. *We renounce in sculpture the mass as a sculptural element... We bring back to sculpture the line as a direction and in it we affirm depth as the one form of space.* 5. *We renounce the thousand-year-old delusion in art that held the static rhythms as the only elements of the plastic and pictorial arts* ... [52].
Malevitsj vervaardigt evenals Lissitsky maketten. Deze laatste werkt op papier en is de ontwerper van een *Proun-ruimte* [53]. De bouwkundige maketten van eerstgenoemde kan men als beeldhouwwerken aanzien en zijn gekenmerkt door dicht tegen elkaar als orgelpijpen gedrumde balken die vertikaal evenwijdige lijnen vertonen. Deze Architectona's gelijken op vaste wolkenkrabbers en betitelt de Rus ook als *Gegenstandslose räumliche Gestaltung (Suprematische Ordnung)* (1924-26 ontstaan) [54]. Daarnaast schept hij horizontaal veel losser gebouwde *Planieten* met gelijknamige ondertitel, die hij eerder kubisch-kubistisch in de zin van de bouwmeesters van *de Stijl* opvat. Zijn ontwerpen, de *Unowi's*, vertonen de losse opstelling die het grondplan van het Dessauer *Bauhaus* ons aanwijst. Is het parallelisme toevallig? We menen dat vroege suprematische schilderijen van Malevitsj niet vreemd zijn aan Gropius' vormgeving voor Dessau [55].
In elk geval wijst het op geestesstromingen en bevruchtingen in alle richtingen en juist hierom is Vantongerloo zo groot omdat hij ontsnapt aan een „kapel" of één richting. Los van de wandappliques van Tatlin, Gabo, Brancusi, Pevsner, Laurens, Archipenko, Arp, Boccioni e.a. baant Vantongerloo zich alleen een weg naar de eenzame, steile top. Vantongerloo's kunst is een kunst voor weinigen. *On the other hand, the organization of society has produced learned institutes, and, since each is specialized its members are almost entirely ignorant of the work being done by the others* [56].
There are two distinct ways of considering things. One is imposed by our evolution and education; the other sees things apart from conventions [57].
Even klaar als zijn schilderijen, synthetisch-duidelijk zijn zijn heldere, begrijpelijke zinnen waarin geen enkel woord dubbelzinnig of onverantwoord is. Even verantwoord en afgewogen zijn elke lijn, elk vlak, elke kleur in zijn komposities.

[52] H. READ en L. MARTIN, *Gabo, Constructions Sculpture Paintings Drawings Engravings,* Londen, 1957, p. 152: Realistic manifesto.
[53] Afb. in tijdschrift *G,* nr. 7, 1923 (uitgave Hans Richter, Berlijn). Ruimte gerekonstrueerd in het Stedelijk van Abbe-Museum, Eindhoven, *Lissitsky-tentoonstelling,* dec. 1965-jan. 1966.
[54] Afb. in K. MALEWITSCH, *Suprematismus - Die gegenstandslose Welt* (reeks *Texte und Perspektiven),* Keulen, 1962, pl. 17-18.
[55] *Ibid.,* p. 197, schets: *Planit eines Fliegers (Künftige Häuser Leningrads),* 1924: hiervan kan hetzelfde gezegd worden.
[56] G. VANTONGERLOO, *Paintings...,* *op. cit., Reflections III,* p. 19.
[57] *Ibid.,* Introductory Reflections, p. 1.





3-4. G. Vantongerloo, *Ontwerpen voor luchthavens* (1928).

Tot 1950 — vergeten we dat niet — houdt Vantongerloo zich aan de klassieke materialen: pleister, hout, ijzer of draad. De losse opstelling, de soberheid van sommige schilderijen rond 1930 vindt men weer in het klassiekste beeld van Vantongerloo, dat hij *Groep Y* = $ax^2 + bx + c$ noemt (1931). De kunstenaar heeft hier het hout grijs beschilderd. De twee Antwerpenaren Jozef Peeters [58] en Vantongerloo bezoeken in 1922 Lissitsky en Moholy-Nagy in Duitsland. Enkel het tijdschrift *Het Overzicht* draagt hiervan sporen doch geen van beider schilderijen wordt erin afgebeeld.

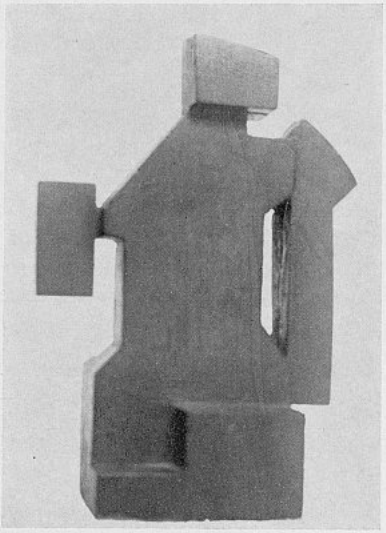
Vormgeving en bouwkundige ontwerpen

Zowel Peeters als Vantongerloo ontwerpen *meubels,* die trouwens uitgevoerd zijn. In het huis aan de Gerlachekaai te Antwerpen door eerstgenoemde tot bij zijn dood bewoond, kon men deze meubels bewonderen. In de korte film over Vantongerloo zien we enkele voorbeelden van de ontwerpen, die meubels (een eetplaats, bureau, zetel en bibliotheekkast) en een koffie- en theeservies omvatten (werkstukken nrs. 16 tot 18 en 20 uit zijn œuvrekatalogus). Het zou zeer leerzaam zijn deze voortbrengselen te vergelijken vooreerst in onderling verband en nadien ook met wat op hetzelfde ogenblik in het buitenland wordt ontworpen door *de Stijl*-leden in het *Bauhaus* en in de *Vkhutemas* (Hogere Technische Kunststudio's) in Rusland. Zowel de standaardwerken van Camilla Gray als van Hans Maria Wingler leveren uiterst kostbaar vergelijkingsmateriaal [59].
In elk geval zou een studie dienen gemaakt en de meubels van Peeters bewaard; daar deze van Vantongerloo in verzamelingen verspreid zijn, is van het samenbrengen van beider vormgeving zeker geen sprake meer!

De Russische bijdragen

Zowel Vladimir Tatlin's ontwerpen [60] als dit van Gabo voor een radiostation (beide rond 1919-20 ontstaan) en de ingewikkelde analytische versies van Lissitsky staan ver van Vantongerloo's weldoordachte, rationele ontwerpen als zijn *Brug over de Schelde* [61] of zijn ontwerpen voor luchthavens (verzilverd koperen in Parijs in 1928 vervaardigde maketten) (afb. 3 en 4) zijn *Ville gratte-ciel* (1930) [62] of zijn ondergrondse luchthaven uit 1931. Zijn drie versies van 1928 verschijnen in *Cercle et Carré, Le Miroir du Monde* respectievelijk in 1930 en 1932 en later in 1959 te Stockholm in *Arkitektur.*
Deze werken worden tentoongesteld in de *Exposition Aéronautique et l'Art* in het Musée des Arts Décoratifs te Parijs, november 1930.
De bouwontwerpen van de leden van *de Stijl* zijn veel vaster, kompakter en meer kubisch-synthetisch van vormgeving. De Russen zijn veel utopischer. In zijn zakelijkheid, in zijn rationele opvatting staat Vantongerloo los van al zijn tijdgenoten. Hij kondigt de komst van Mies van der Rohe aan.

[58] L. MOHOLY-NAGY, *Abstract of an artist* (tezamen verschenen in één deel met *The new vision),* New York, 1947, p. 80.
[59] C. GRAY, *The great experiment: Russian Art 1863-1922,* Londen, 1962; H.M. WINGLER, *Das Bauhaus 1919-1933 Weimar Dessau Berlin,* Bramsche, 1962.
[60] V. BOURGEOIS, *Salut au constructivisme,* in: *Zodiac* 1, okt. 1957, pp. 193-195, ill.; ook afb. in C. GRAY, *op. cit.* en U. CONRADS en H.G. SPERLICH, *op. cit.*
[61] Afb. in catalogus Londen, *op. cit.,* pl. 51, p. 51. Ook in: A. HILL, *Constructivism—the European phenomenon,* in: *Studio International,* 1966, pp. 140-147.
[62] Afb. in catalogus Londen, *op. cit.,* pl. 70, p. 51, en J. REICHARDT, in: *The Arts Review,* 1962.



5. G. Vantongerloo, *Construction dans la sphère* (1917). Buenos Aires, verz. Pirovano.

Mit diesen architekturähnlichen plastischen Gebilden übt er auf die zeitgenössische Baukunst (vor allem die Bauhaus-Architekten Mies van der Rohe und andere) eminenten Einfluss aus. Er trat auch selbst als Architekt hervor [63].

Het is juist omwille van zijn vooruitlopen op wat de bouwkunst zal brengen, als vormgever, als beeldhouwer én als schilder dat Vantongerloo zulke uitzonderlijke plaats in het tijdsbestek bekleedt.

DE KOMPOSITIE-TYPEN

Geen kunstenaar gebruikt langere en juist omschreven, wetenschappelijke titels om zulke sobere en nuchtere kompositie als hij maakt, te omschrijven.
Terwille van de overzichtelijkheid hebben we deze evolutie onder tabelvorm opgesteld (zie blz. 288).
Vantongerloo schept in 1917 vier versies van zijn *Construction dans la sphère* (afb. 5) alle zeer uiteenlopend van uitzicht. Het pleit eens temeer voor zijn onvermoeide vindingrijkheid, zijn experimenteerzucht. In Brussel volgen daarop zijn *Rapport des volumes* (1919: werkstukken nrs. 13 en 14) (afb. 2). In de tabel van de *Kompositie-typen* merkt men nu en dan een herneming van een vroeger opgevat thema of reeksen. Opvallend werkt Vantongerloo soms een bepaald onderwerp in schilderij en in beeldhouwkunst uit. Zo dragen een schilderij — een van de puurste en eenvoudigste uit zijn loopbaan — en een houten beeld uit 1931 dezelfde titel *Groep* $y = ax^2 + bx + c$. Een andere maal schept hij tweemaal een beeld met gelijkaardig opschrift *Construction* $s \times R/3$ (1933) en $s \times R/3$ (1936), het eerste in ijzer, het tweede in mahoniehout uitgevoerd. De wiskundige formules bestrijken de jaren 1931-36. In dit verband citeren we Vantongerloo's in 1926 neergeschreven nota's uit Menton [64]: *Proportion was demanded*

[63] *Knaurs Lexikon der Modernen Kunst.*
[64] G. VANTONGERLOO, *Paintings..., op. cit., Reflections III,* p. 27.

KOMPOSITIE-TYPEN DOOR GEORGES VANTONGERLOO GEBRUIKT

nummering volgens gestencilde *œuvre-catalogus*

jaartal	titels, begrippen of aard van de werken	schilderijen	beeldhouwwerken	vormgeving
1917	konstrukties in de bol		2-3, 5-6	
	kompositities uitgaande van de eivorm		8-9	
1919-20	studies in kaasstof-verf (dambord-komposities)	11-12		
	meubels; koffie- en theeservies			15-20, 82 (1933)
1919-21	rapport(s) des volumes		13-14, 25-27, 36, (1927) 171 (1945)	
1921	kompositities uitgaande van gelijkzijd. driehoek	21, 24, 53 (1929)	52 (1929)	
1924	rapports de volumes (uitg. van door cirkel ingeschreven en omschreven vierkant)	56 (1929) 65 (1930)	27, 55 (1929)	
1925-27	tafel, lamp, ontwerp villa, eetkamers			28-29, 30, 32-35, 37
1928-29	gelijkzijdige hyperbool (*)	57	54	50(**)
1928	(stede)bouwkundige ontwerpen, brug over de Schelde, (ondergrondse) luchthavens			38-51, 63-64 (1930), 70 (***), 72
1929	kompositities in de kegel, ellips, het vierkant	58-59, 66		
1931-36	wiskundige formules (en vergelijkingen)	67-68, 73-76, 78-81, 83, 85-87, 91	69, 71, 84, 88, 89, 93	
1936	étendue...	91, 94, 130, (1938), 165 (1944)	167	
1936-46	funkties (van lijnen, kurven, enz.)	90, 92, 100, 102-3, 106, 112-3, 115-9, 121-122, 124-5, 129, 132, 135, 137, 140, 142, 144-6, 148, 152, 153-5, 160, 182		
1937	kompositities (met opgave van kleuren)	104-105		
1937-38	intervalle(s); lijnen	109, 114, 126, 141		
1938-39	kurven	141, 143-5, 147-9, 153, 161		

jaartal	titels, begrippen of aard van de werken	schilderijen	beeldhouwwerken	vormgeving
	variaties, varianten	136-8, 149-50, 152, 156	55 (1929), 218 (1951)	
	relations	134, 138, 143		
1945	ruimte (espace..., Spatial)	206 (1949)	168, 171, 173, 174, 180, 193-4, 208, 210-11, 217	
1945-51	oneindige		168, 220	
1946	bestanddelen (élément cosmique, - dans l'espace, fonction d'un -)	182, 188	173, 175, 183, 194, 234, 240 (1955), 267 (1960)	
	kosmisch		175, 183	
	spiralen	176-177	180	
1948	kernen (noyau, fission d'un -)	198-9		
1949	radiation (de la couleur), des points radiants	201-4, 216	209, 246 (1956)	
1950	ellips, elliptisch		212 (vgl. 31, 59!)	
1951	magnetisch	223	219, 270 (1960)	
1952	réfraction		222, 269-270 (1960)	
	verschijnselen	223, 237	254 (1958)	
	atmosferisch (zône -)	223	248, 250 (1957)	
1953-55	lichamen		229, 241, 255 (1958)	
1958	doorschijnend		253-54	
	kristal		260-61	
	licht, stralen		256, 259, 262-64	
	volumen		252, 264	

N.B.: Het opgegeven jaartal is niet beperkend. Het eerste werk wordt met het jaar aangeduid; nadien schept Vantongerloo nog gelijknamige of gelijkaardige composities of kompositie-typen.
(*) De gelijkzijdige hyperbool verschijnt als formule XY+K in zijn bouwkundig ontwerp *Brug over de Schelde* (œuvre-catalogus nrs. 50, 54, 57), Parijs, 1928-29.
(**) 50: Voorgesteld aan de „Tussengemeentelijke Maatschappij van de Linker Schelde-oever" te Antwerpen in 1930.
(***) 70: *Ville gratte-ciel* (ontwerp): Medalje „Société des Architectes diplômés par le Gouvernement Français", in 1930. Parijs 1930.
(****) 167 en 180: opzettelijk door de bezoekers vernield tijdens de Tentoonstelling „Réalités nouvelles", Parijs, 1946.
Aldaar werd ook nr. 175 *Elément cosmique* (Parijs, 1946) gestolen. Dit verklaart waarom Vantongerloo afzag van deelname aan tentoonstellingen die officieel ingericht werden.

in the art of yesterday... In the new art we speak of relations... Met behulp van schetsen toont Vantongerloo aan dat zijn komposities $XY = K$ en $y = ax^2 + bx + c$ uitgaan van het ingeschreven en omgeschreven vierkant van een cirkel [65].

Vooral de ratio's treft men in zijn *Reflections* terug [66]: *Art is a creation of ratios and not solely of proportions. Where there is equality between two ratios, there is proportion. Thus a proportion is the consequence of a ratio... The ratio is the principle. The circle, the square, the triangle, etc. are units and have their ratio... In objective plastic art the ratio is sought and proportions are used in order to realize certain operations. But all these proportions must be determined in relation to a unit agreed upon in advance.* Vantongerloo spreekt verder over de vierde afmeting, over Poincaré en zijn boek *Des fondements de la géométrie* en over Riemann. Hij besluit dan zijn *Reflections II* (Menton, 1925) met volgende woorden: *As a result of this, we are not concerned with a fourth movement, that of a solid in space.* Men vergelijke deze tekst met Gabo's manifest, waarvan we hierboven een uittreksel aanhaalden.

In het besluit tot zijn axioma's, vervat in het nummer *abstraction, création, art non figuratif* (1932) (waarop Vantongerloo met het oog op het werven van abonnementen zijn eigen adres met de hand aantekende: 7, *Impasse du Rouet, Paris 14e*) lezen we als tweede punt: *Le plan rectangle permet le plus de rapports possibles et exclut le simili* (afb. 7).

Vantongerloo hecht er veel belang aan dat hij in 1937 niet plots de rechte lijn voor de kromme laat varen. Integendeel in de zgn. *vrije periode,* die van 1937 tot 1939 loopt, bezigt hij gelijktijdig in zijn schilderijen de kromme, het cirkelsegment en de rechte. Bezeten door het verlangen om de *ruimte* plastisch weer te geven, een idee die hem van in het begin van zijn loopbaan bezig houdt, laat Vantongerloo zich niet meer insluiten, begrenzen door louter loodrechten en horizontalen.

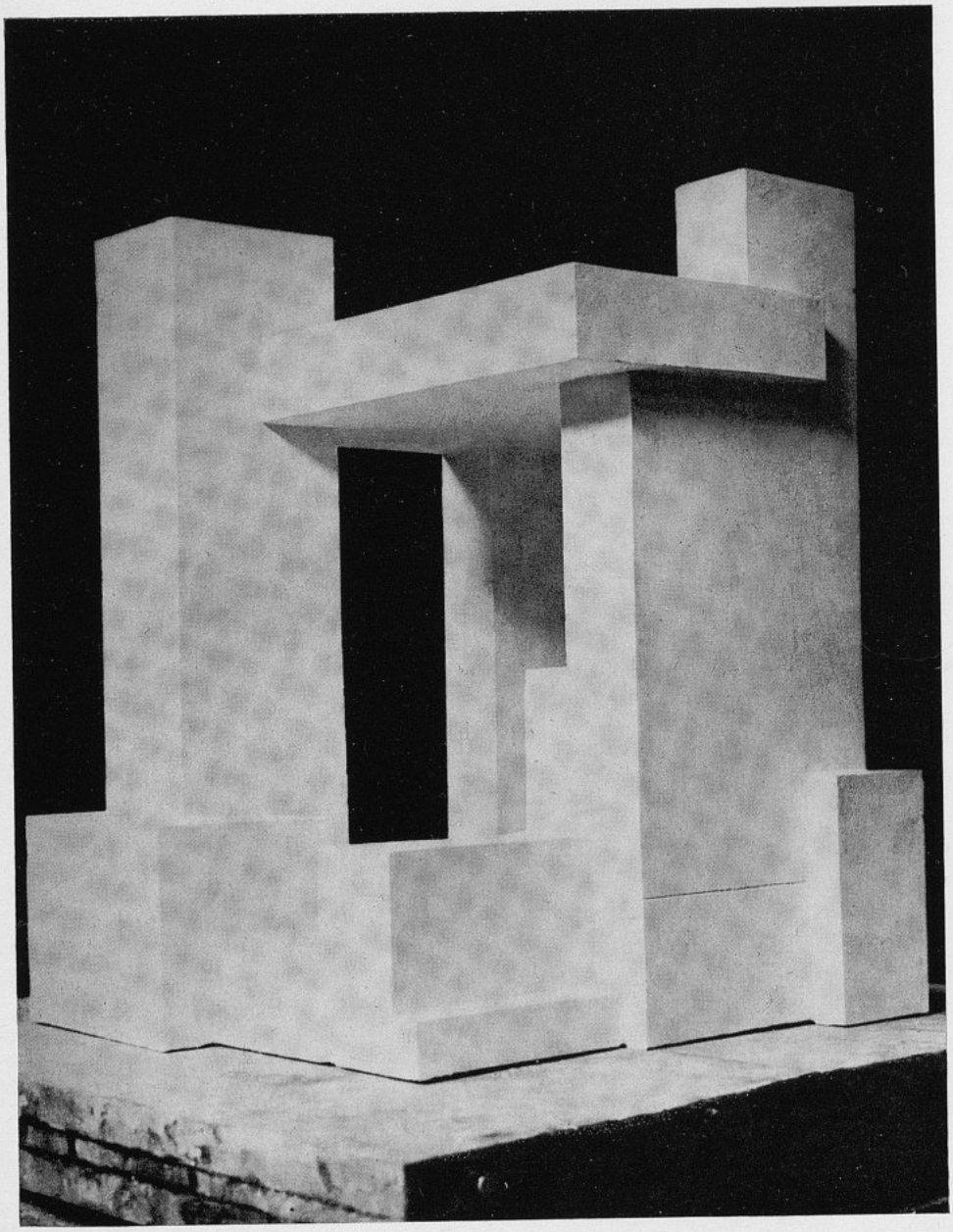
Na de overgangstijd 1937-1939 laat hij het rechtlijnigheidsbeginsel varen (en blijft Mondriaan, — misschien Gorin — alleen over).

In de titels van onze landgenoot komen de begrippen ruimte, kromme, spiraal, kern, omwenteling, zone, splitsing, straling, weerkaatsing, „ondes transparentes", atmosferisch voor en plots duikt opnieuw een funktie op: *Des fonctions d'une forme. Transformation d'un corps à deux dimensions en N dimensions* (Parijs, 1958). Vantongerloo houdt van lange, marathontitels omdat de juiste omschrijving hem lief is. Magnetische velden, begrippen met betrekking op het heelal en het oneindige, de menhir-, de koepel- en brugvorm treden aan de orde van de dag tot 1960. *And as the universe is incommensurable, what we need is an expression that would have neither end nor beginning; and that too exists* [67].

Vantongerloo's gevecht met de stof, het onstoffelijke zichtbaar maken zou men aldus met dichter Gilliams kunnen beschrijven als een gevecht met de nachtegalen! Het begrip van *the incommensurable,* titel van een opstel uit de Londense katalogus, zet hij dan om in beeldhouwwerken, groots van opzet en klein van afmetingen, getiteld: *Planetenstelsel* uit 1961 en *Komeet* (afb. 1) uit 1962. In plexiglas uitgevoerd, zijn ze de voorboden van de ruimtevaart.

Moedig als geen, vindingrijk, nuchter-beredeneerd durft Vantongerloo op hoge leeftijd waar grijze meesters klakkeloos en suf het eigen werk blijven herhalen, nieuwe begrip-

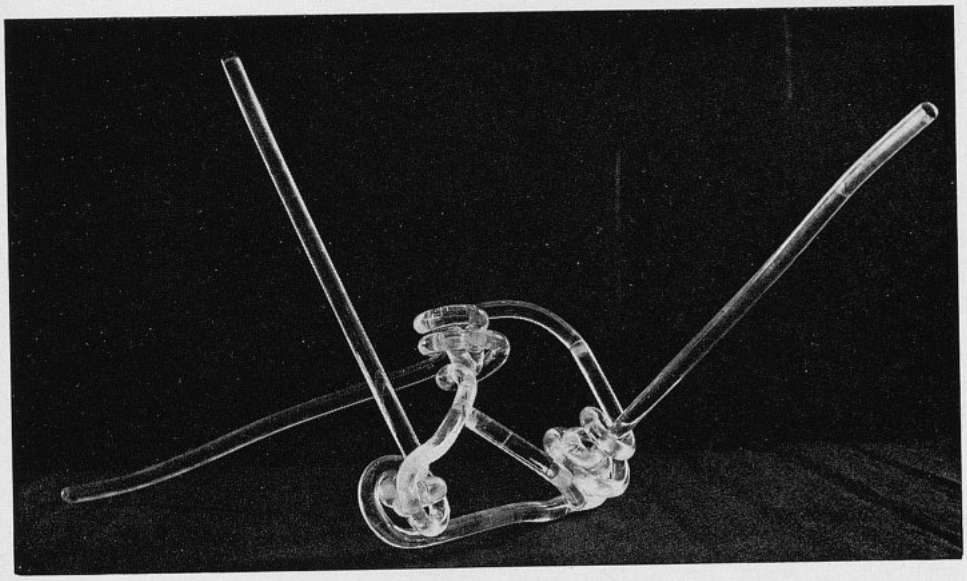
[65] *Ibid.,* fig. 4-5, pp. 25-26.
[66] *Ibid., Reflexions II* (Menton, 1925), pp. 17-18.
[67] Catalogus Londen, 1962, p. 49.



6. G. Vantongerloo, *Lieu géométrique* (1931).

pen, onderwerpen aan die zijn wakkere geest voor al wat rond hem omgaat nog opneemt of scherpt, en niet alleen snijdt hij deze thema's aan maar geeft er een eigen, hoogst persoonlijk karakter aan, dat weer geen weerga vindt bij andere tijdgenoten.
Soortgelijke werken van andere kunstenaars zijn veel later ontstaan. Niets van wat Gabo of Moholy-Nagy in plexiglas bv. uitvoerden, kan, zowel wat vormgeving als geest betreft, maar de minste vergelijkimg met analoog werk van Vantongerloo doorstaan. De jongeren, zijn allen na hem gestart, velen met zijn voorbeelden vóór ogen. Slechts eenmaal doet hij beroep op een hangplastiek die hij met de hand doet wentelen en door de Zwitserse fotograaf Scheidegger in beweging en tegen een donkere achtergrond laat fotograferen. Welk kosmisch idee, welke monumentale indruk gaan ervan uit. En nochtans mag deze daad niet verklaard worden als een zich bekeren tot de kinetiek! Het is bij deze uitzondering gebleven [68].
We kunnen geen tekeningen van Vantongerloo aanwijzen. Een enkele maal graveert hij in wit marmer een spiraal: *Massa en grafische lijnen* (1945) [69].
De kunstenaar kiest de zuiverheid van de plastiek en het plexiglas omdat deze dicht staat bij de uiterst lichte opbouw en ijle kleurgeving van zijn laatste, tot het uiterste versoberde werken. Voor de aandachtige beschouwer valt het op hoe ver deze verwijderd zijn van de eerder zwaar-op-de-handse schilderijen van Mondriaan. Het lijkt wel of zijn primaire kleuren zwaarder tonen dan het paars of groen dat onze landgenoot in de plaats stelt. Het grijs en wit krijgen veel grotere vlakken en partijen aangewezen bij Vantongerloo dan bij de Hollander en doordat de zwaardere omlijningen van Mondriaan geheel haarfijn „verijlen" bij Vantongerloo schijnt bij deze haast geen afgrenzing der reeds zgn. niet-kleuren, wit en grijs, te bestaan.
Zowel in de sobere en minder grillige komposities in plexiglas van Vantongerloo als in zijn etherische, ontslakte schilderijen valt het parallelisme op met de hedendaagse bouwkunst, die sinds Le Corbusier en Gropius de open ruimten, de beglazing der wanden, en met Neutra en Mies van der Rohe de uiterste versobering huldigt.
Bij Mondriaan zou men de gelijklopendheid met de rationele bouwkunst die het beton en het glas laten zingen, of het zwarte of grijze stalen gebint dat stoer steunt en het glas omraamt, kunnen aantonen. Bij Vantongerloo merkt men de volledige gordijngevel die het skelet verbergt, er tegenaan hangt... zoals bij de Lake Shore wolkenkrabbers te Chicago ontworpen door Mies van der Rohe, de laatste van de *Bauhaus*-leiders ook auteur van het eenvoudige Paviljoen te Barcelona.
Het zou een ergerlijke gemeenplaats zijn Vantongerloo „kind van zijn tijd" te noemen. Hij is integendeel vooruit op zijn tijd en toont met zijn machtig gevoelige, ontwikkelde voelsprieten „wat in de lucht hangt", wat komen gaat en hoe het zich ongeveer zal ontwikkelen...
In Den Haag in 1917 in het gewraakte tijdschrift *de Stijl* publiceert Vantongerloo enkele *Réflexions,* waaruit we volgende aanhaling putten: *Space contains a number of qualities. It expands in all directions. It is without limits. It is uninterrupted, which means that a volume occupies a part of the void; and void and volume make space... A point expands, or radiates, and it creates a line when it meets another point* [70].
Wat hij hier schrijft, zal hij plastisch op dubbel gebied toepassen: in zijn schilderijen

[68] Afb. in T. SPITERIS, *Vantongerloo, pionnier de l'abstraction,* in: *Chefs-d'œuvre de l'art,* n° 146, 1965, p. III.
[69] Afb. in catalogus Londen, 1962, pl. 172, p. 28 en G. VANTONGERLOO, *Paintings..., op. cit.,* pl. 40.
[70] Catalogus Londen, 1962, p. 9.



7. G. Vantongerloo, *Coordonnées variables (1951)*. (Foto Marlborough New London Gallery, Londen).

ontploffen de kernen (*Deux zônes dans l'espace (action et réaction)* van 1949) of gaan ze wentelen en zich in afzonderlijke groepjes rangschikken (*Radiation* van 1954) twee olieverfschilderijen en in zijn beelden zal hij de kleur versnipperen, ergens onbepaalbaar situeren in het plexiglas, tussen de voegen, zodat de ligging gewijzigd wordt met het gezichtspunt van de toeschouwer die zich verplaatst of zijn oogveld verandert... zoals de plexiglazen zuil *Réfraction* (1952) en *Ruimten en kleur* (1956) [71].

Niemand weet dertig, veertig jaar vooruit wat hij wil. Toch is het helemaal toeval dat Vantongerloo verwezenlijkt, wat hij enkel theoretisch in 1917 of later aan het papier toevertrouwde?

De witte kleur, het gebrek aan kleur, respektievelijk in zijn schilderijen en beeldhouwwerken wordt in het laatste geval verholpen door het natuurlijk licht. Prismatisch wordt er toch kleur gevormd (regenboog-verschijnsel) in glas en eveneens in kleurloze plastiek of plexiglas. De kleur vormt zich maar in bepaalde gevallen, nl. als het licht door het oog in een bepaalde invalshoek „ontbonden wordt" in het prisma. In de andere oplossing, die Vantongerloo ons met een gemengd gevoel van humor en fierheid, aan de hand van zijn kleinplastiek op zijn werktafel toonde, mengt hij enkele fragmenten of grammen kleur in zijn plexiglazen beeldhouwwerken.

In een oneindige verscheidenheid, die Eric Newton treft [72] naar aanleiding van de Londense tentoonstelling in 1962, verwerkt Vantongerloo de zuil, de buiskronkel, de gordiaanse knoop (afb. 7), de spiraal, in elkaar ingewerkte vormen als *Des ondes transparentes, des volumes transparents et des couleurs par réfraction* (1958) en *Milieu diffractif* (de eivorm) (1958).

[71] In kleur afgebeeld in *Ibid.*, p. 41.
[72] E. Newton, in: *The Guardian*, 14/11/ 1962.

Dit rijke gamma van gekleurde en kleurloze vormen in plexiglas, de verscheidenheid van de geschilderde panelen (waarvan we na 1954 geen spoor meer aantreffen in zijn œuvre-catalogus, de vroegere houten, pleisteren en metalen beelden getuigen van een kalme, doch onvermoeibare werkkracht en nooit aflatende ingeving, waarin om beurten de geest en het gevoel de bovenhand krijgen.

DE GESCHRIFTEN

Gedachten neerpennen, kan voor een kunstenaar belangrijk zijn. In het geval Vantongerloo is dit hoogst belangrijk.
In 1917 schrijft Vantongerloo zijn *Réflexions* die in nr. 9/I (juli 1918) in Delft (1ste deel), in nr. 3/II (jan. 1919) en nr. 5/II (maart 1919) in Leiden (2de deel) en in nr. 2/III (december 1919) en nr. 4/III (feb. 1920) in Leiden in *de Stijl* opgenomen worden.
In de catalogus van de Marlborough Gallery werd — in het Engels vertaald — het eerste deel van deze *Réflexions* gereproduceerd. Later zal hij in Menton en in Parijs opnieuw *reflections* opstellen, die verzameld worden en in het Engels opgenomen worden in de monografie van uitgever Wittenborn te New York [73]. Ze zijn van I tot VI genummerd en hebben geen verband met de in Nederland verschenen *gedachten*. Ze bevatten tekeningen die zijn werkwijze goed illustreren. Ze overspannen de jaren 1925-1930, terwijl *Reflection VI* niet gedateerd is. De inleidende *(introductory) reflections* tot vermeld boek, stammen van 1945. Ze bevatten schetsen en berekeningen. Het thans onvindbaar geworden *L'art et son avenir* verschijnt bij De Sikkel te Antwerpen in 1924, en bevat enkele afbeeldingen, o.m. zijn van 1909 tot 1915 geboetseerde koppen, een naakt en een fragment van 1915, drie schilderijen van R. Van der Weyden, Breugel's *Opstand der engelen*, zijn drie versies van *Construction des rapports des volumes* (1919 en 1921) en het schilderij *Composition en violet-indigo* (1921).
In het tijdschrift *i 10* publiceert hij *Principe d'unité* met als ondertitel *Construction de formes plastiques ayant un principe géométrique comme base* [74]. Ook daarin verschijnen tweemaal zijn *Réflexions* (in het Frans) met één afb. van zijn *Construction*.
Vermeld dient nog de medewerking aan het tijdschrift *abstraction/création/art non figuratif* (1932-1934).
Zonder overdrijving mag men hem rekenen tot de grote en belangrijke kunsttheoretici van zijn tijd en kan men hem op één lijn stellen met de *Bauhaus*-exponenten (met drie *de Stijl*-leden Mondriaan, Oud en Van Doesburg) die de *Bauhausbücher*-reeks publiceren. In tegenstelling tot Van Doesburg en Mondriaan [75], die het stilleven en het landschap meer en meer schematiseren en abstraheren tot er plus-en minus-tekens overblijven, gaat Vantongerloo uit van een wiskundige figuur. Bij Vantongerloo geen spoor van tussenstadia! Zijn *Brug over de Schelde* is kenmerkend (afb. 3).
Naast ingewikkelde en lange proeven en berekeningen die we in *L'art et son avenir* en ook deels in *Reflections II* (Menton, 1925) vinden, blijft de gulden snede in het eigen werk als in vroegere meesterwerken uit de kunstgeschiedenis Vantongerloo boeien. Ter gelegenheid van de negende Triennale van Milaan houdt Vantongerloo een voordracht *De Divina Proportione,* bevestigt hiermee zijn liefde voor leerstellingen en voor

[73] G. VANTONGERLOO, *Paintings..., op. cit.*
[74] ID., in: *i 10,* I/3, 1927, pp. 94-96.
[75] J.J. VRIEND, *Nieuwere architectuur,* Amsterdam, 1935, p. 55, fig. 65.

het onderzoek van de *rapports,* term die hij boven *proportions* verkiest. Een van de afbeeldingen, die hij in dia vertoont tijdens zijn voordracht, komt in *L'art et son avenir* voor: het gaat hier om de *Zeven Sakramenten* van Rogier Van der Weyden.
Het is uitgesloten dat Van Doesburg of Mondriaan zich op de gulden snede of zulkdanige, ver doorgedreven ontledingen van een klassiek kunstwerk beroepen om eigen composities te schragen. Wat Vantongerloo geschreven heeft, is niet omvangrijk maar des te belangrijker.

BETEKENIS

Opdat men ons niet van overschatting van Vantongerloo's figuur zou kunnen beschuldigen, laten we enkele critici zijn werk beoordelen.
Los van de weinige boeken, waarin Vantongerloo een aantal verdiende lofbetuigingen en juiste omschrijving van zijn rol en betekenis toegewezen krijgt, vallen vooral de gunstige reakties op, die in Engeland ontstonden naar aanleiding van de Londense tentoonstelling van 1962 [76].
Vooral Eric Newton, auteur van o.m. *The meaning of beauty* en *European painting en sculpture* laat zich zeer lovend uit over zijn kunst. In *The Guardian* [77] noemt hij Vantongerloo's werkproces het *twentieth-century equivalent of the kind of process whereby Leonardo* (da Vinci) *attempted to reduce the forces of nature, as understood by the sixteenth century into diagrammatic form... Reading Vantongerloo's "Reflection" (The Hague, 1917) in the catalogue is rather like reading what Aristotle might have written about one of his own tragedies had he possessed creative ability as well as analytic power. What he has to say about "space", "volume", "void" and "infinity" has what I take to be an Einsteinian tone of voice.*
Hij is de enige criticus, die de draagwijdte van de leerstellingen én kunstscheppingen van de Belg tezamen en in één greep karakteriseert. Boven zijn artikel plaatst Reichardt [78] als afbeelding *Ville Gratte-ciel* (1930). (Wie de naam en datum bedekt en iemand laat raden wie het ontwierp, zal hedendaagse namen van ontwerpers-bouwkundigen te horen krijgen! Dit levert het bewijs hoe Vantongerloo ver op zijn tijd vooruit liep, niet enkel als beeldend kunstenaar.)
We keren terug tot Reichardt: *One could very simply say that Vantongerloo's total work of a lifetime contains the synthesis of exactitude and feeling; logic and intuition, the dogmatic and the irrelevant.*
Alhoewel Vantongerloo niet houdt van het woord intuïtie (*Reflections,* pp. 20-21), moeten we toch onderlijnen dat hij — in een gestadige kompasschommeling — nu eens een zekere tijd het verstand laat overwegen, om dan weer het intuïtieve vrije loop te laten, zoals toch, schijnbaar met het pointillisme verwante, werken als *Electromagnétique (zones atmosphériques) — Phénomènes* [79] aantonen.
In *The Observer* [80] spreekt een criticus, wiens naam niet vermeld wordt, terecht dat *austere means are used to explore a world of Platonic purity.*

[76] Fotocopieën van deze persuittreksels berusten in het *Archief van de Hedendaagse Kunst in België.*
[77] E. NEWTON, *op. cit.*
[78] J. REICHARDT, *op. cit.*
[79] Catalogus Londen, 1962, p. 36, pl. 223.
[80] *The Observer,* 11/12/1962.

Antony Hill [81] betoogt dat Vantongerloo's doel erin bestaat *to try and dematerialise and produce a work of art where movement and light and colour are freed, as it where, from exact location on a static object. And of making a work of art whose subject is related to ideas about invisible forces in nature... exploit physical movement, exploit defraction of colour, seems to be one of the most exciting developments in plastic art, and I think he's one of the first people to put this into practice.* In hetzelfde B.B.C.-gesprek, waaruit bovenstaande aanhaling stamt, onderstreept John Golding dat onze landgenoot getuigt van een buitengewoon helder inzicht en dat zijn ontwikkeling zowel van logika als van doorzicht blijk geeft.

Om de Engelse stemmen te besluiten, nog dit citaat van A. Hill, uit deze radiosamenspraak: *Mondrian right from the start was influenced by the Dutch, ex-Jesuit Schoenmaekers and Vantongerloo, I think was a much more rationalistic artist.* En: *...there is this, perhaps paradox, perhaps natural evolution, from a rationalistic approach in Vantongerloo's early work to the mysticism, perhaps one would say looking at the last works, almost transcendentalism.* Wat ons vooral gunstig stemt en vanzelfsprekend opvalt, is dat in dit gesprek *The art of Georges Vantongerloo* nu eens met de fabel over Vantongerloo als aanhanger van *de Stijl* voorgoed afgerekend wordt.

In *Sens et permanence de la peinture construite* omschrijft Michel Seuphor [82] de invloed die van Vantongerloo, Mondriaan en Max Bill uitgaan, vooral in Zuid-Amerika. Mondriaan had meer in de Verenigde Staten zijn verregaande betekenis. Men kan het belang van Vantongerloo ook rechtstreeks afleiden uit de lezing of het naslaan van een kort, maar degelijk werkje als Karl Gerstner's *kalte Kunst? — Zum Standort der heutigen Malerei?* [83] Daarin zegt deze auteur: *In tegenstelling tot Mondriaan beproefde hij* (Vantongerloo) *reeds in 1917 maat en getal in de schilderkunst te betrekken.*

De baanbrekers recht laten weergaven, heeft ook weer een keerzijde, waarvan de gevolgen onoverzichtelijk zijn. Wij zeggen: waar stonden Albers (behalve in het Bauhaus) en Berlewi gisteren? Waar zullen ze morgen staan?

Gerstner merkt terecht op wat volgt: *Was zu Lebzeiten der Revolutionäre heiss umstritten war, ist heute Allgemeingut geworden. Mehr noch: den Errungenschaften der Pioniere droht bereits ein kritik- und verstandloser Kult. Ihr Erbe ist in Gefahr, zu einem sinnlosen Formenarsenal für jedermann herabzusinken. Sinnlos deshalb, weil die Formen allein, ihrer Bedeutung beraubt, zu Formalismen ausarten.*

*Maybe it is the mixture of logically trained thinking and naive (i.e. natural and direct) world-outlook which creates the difficulties of understanding we meet in Vantongerloo... LA SPLENDEUR DE L'UNIVERS, that was his vision, not to copy but to recreate a new in art. He had the sense of discovery and the newness of a world being constantly transformed by the developments of science and their application in technology (*Margit Staber) [84].

Inrichter van de grote retrospektieve van Londen, beschrijft Max Bill zakelijk en beknopt op twee bladzijden de ontwikkeling van gedachten en kunst van Vantongerloo [85], waaruit we citeren: *Sometimes, especially when reading his written statements, one is*

[81] B.B.C. - radiogesprek, zie noot 12.
[82] M. SEUPHOR, *Sens et permanence de la peinture construite,* in: *Quadrum,* 8, 1960, pp. 37-58; ID, *Le style et le cri,* Parijs, 1965, pp. 186-202.
[83] K. GERSTNER, *op. cit.*
[84] M. STABER, *Georges Vantongerloo,* in: *Art International,* X/2, febr. 1966.
[85] Catalogus Londen, 1962, p. 5.

tempted to think of his work as the work of a new Henri Rousseau. As Rousseau was the peintre de la réalité, *so Vantongerloo in a certain sense produces* new realities *reducing the invisible by mental process to aesthetic facts. And this again is Art. But it is an art which defies classification. True, what is here created are "objects for spiritual consumption", but in their essence they are fundamentally different from anything else produced.* Hij besluit op de volgende wijze: *He is thus completely in tune with the experimental thinking of our time, and his ideas are a caracteristic expression of our age.*
Samenvattend kan men zeggen, dat men een grote samenhang en integriteit waarneemt in beelden en denken bij Vantongerloo, dat zijn artistieke eerlijkheid opvalt vooral in een tijd, die dikwijls door louter artistieke pose gekenmerkt wordt. Eenvoud van gedachte en plastische uitdrukking, doorzichtigheid, een merkwaardige en even zeldzame overzichtelijkheid typeren mens én werk. Zonder omwegen gaat hij op zijn doel af. Nooit gaat hij zich aan buitensporige, lichtzinnige of onverantwoorde scheppingen of ideeën te buiten.
Tot zijn laatste levensdag was hij fier Belg te zijn, ondanks alles. We eren in hem een onvervangbare, *einmalige* en grote internationale figuur — die zelfs de Stijl niet nodig had om te groeien — en een kunstenaar wiens betekenis zeker nog met de tijd zal stijgen.

TENTOONSTELLINGEN

1922	Genève	„Exposition internationale de l'art d'aujourd'hui"
1926	Parijs	„L'art d'aujourd'hui"
	New York	Brooklyn Museum
		Anderson Galleries
1929	Barcelona	Dalman Galleria
	Zürich	Kunsthaus, „Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik"
	München	Graphisches Kabinett
	Parijs	Galerie Bonaparte
1930	Parijs	Galerie 23, „Cercle et Carré"
		Pavillon Marsan, „Aéroclub de France"
	Stockholm	„Internationale tentoonstelling"
	Bordeaux	„Société des Artistes indépendants"
	Zürich	Galerie Wolfsberg, „Produktion Paris"
1931	Parijs	Association artistique „1940"
	Brussel	Paleis voor Schone Kunsten, „L'art vivant 1910-1930"
1934	Parijs	Galerie Abstraction-Création
1936	Parijs	Art mural
		Salon des Surindépendants
	New York	The Museum of Modern Art, „Cubism and abstract art" (boek-catalogus van Alfred Barr jr)
1937	Bazel	Kunsthalle, „Konstruktivisten"
1938	Amsterdam	Stedelijk Museum, „Abstracte kunst"
1939	Parijs	Galerie Charpentier, „Art non-objectif"
		Galerie l'Equipe en Galerie Delcourt
	Oslo	Museum „Kunstnerforbundet"
1943	Parijs	Galerie de Berri, „Georges Vantongerloo 1909-1939, 30 années de recherches"
	Gstaad	Palace Hotel
1944	Bazel	Kunsthalle
1946	Parijs	„Salon des Réalités Nouvelles"

1947	Milaan	Palazzo Ex Reale, „Arte astratta e concreta"
1949	Zürich	Kunsthaus, „Antoine Pevsner - Georges Vantongerloo - Max Bill"
	Parijs	Galerie Maeght, „L'art abstrait"
1950	Zürich	Kunsthaus, „Europäische Kunst XIII.-XX. Jht aus Zürcher Sammlungen"
	New York	Sidney Janis Gallery
1951	Zürich	Kunsthaus, „Moderne Kunst aus der Sammlung Peggy Guggenheim"
	Freiburg im Breisgau	Kunstverein, „Max Bill, Julius Bissier, Georges Vantongerloo"
1953	Rome	Galleria Origine, „Georges Vantongerloo"
	New York	Rose Fried Gallery, „Georges Vantongerloo"
1954	Bazel	Kunsthalle, „Konkrete Kunst"
1960	Zürich	Helmhaus, „Konkrete Kunst - 50 Jahre Entwicklung"
1961	Parijs	Musée Rodin, „2e Exposition internationale de sculpture contemporaine"
	Zürich	Galerie Suzanne Bollag, „Georges Vantongerloo zum 75. Geburtstag"
1962	Londen	Marlborough Gallery, „Georges Vantongerloo"
1963	Amsterdam	Stedelijk Museum, „i 10/internationale avant-garde tussen twee wereldoorlogen"
	Washington	The Corcoran Gallery of Art, „Contemporary painting in Belgium"
1964	Dortmund	Museum am Ostwall „de stijl" (catalogus L.C. Jaffé)
1965	Keulen	Wallraf-Richartz-Museum, „Traum Zeichen Raum"
1967	Antwerpen	Hulde aan Vantongerloo (Kontakt)
	Zürich	Galerie Suzanne Bollag.

MUSEA

Stedelijk Museum, Amsterdam; Kunstmuseum Bazel; Museum, Lodz (Polen); Museum of Modern Art, New York; Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Museum of Living Art, Philadelphia.

GEORGES VANTONGERLOO

par Emile Bergen

A partir d'un article élogieux de Maurits Bilcke sur G. Vantongerloo, écrit à l'occasion du décès de ce dernier à Paris le 19 octobre 1965, l'auteur esquisse de ce promoteur de l'art abstrait un portrait qui met d'abord en évidence l'homme, menant une vie d'ermite et pourtant vivement intéressé par la science et les mathématiques. Son amertume se retrouve dans ses écrits et ses entretiens, où il s'insurge violemment contre les critiques asservis, les humiliations et injustices dont il fut l'objet.

Pourquoi méconnu et inconnu?

Comme Gropius, Vantongerloo mit ses contemporains en garde contre l'analphabétisme visuel. Oublié de ses compatriotes, il dut sa rétrospective à Londres en 1962, qui comprit 278 œuvres, à l'initiative d'un ami suisse, Max Bill. Ce fut d'ailleurs le seul et dernier hommage qui lui fut rendu en dehors de Zurich. Cette rétrospective a donné lieu à un échange de vues, émis par la B.B.C., entre les critiques d'art Golding, Hill et Reichardt.
Tous considèrent Vantongerloo comme un talent hors ligne et dans l'introduction du catalogue, Max Bill écrit que cet artiste défie toute classification.
Son art est moins ésotérique, qu'il ne paraît à première vue. Dans ses *Reflections,* Vantongerloo lui-même s'est souvent étendu sur l'abîme qui sépare l'artiste du public: *Our civilization is not adequate to our present.* Worringer et, à sa suite, Sigfried Giedion et Max Bense ont

insisté sur la nécessité d'élargir le sens esthétique et lorsque Max Bill publia son étude *Die mathematische Denkweise in der Kunst,* il pensait en premier lieu à notre compatriote. Golding fit à juste titre remarquer, lors de l'échange de vues à la B.B.C., que Vantongerloo n'appartint pas au mouvement de la revue *De Stijl,* tandis que Hill souligna que *Vantongerloo extended his interest from mathematics to mathematical physics and mathematical thinking.*
Seuphor souligne les différences entre Mondrian et Vantongerloo: le premier déteste les mathématiques, tandis que Vantongerloo se plaît à analyser les compositions des autres et qu'il applique des formules mathématiques dans ses œuvres et écrits.
Enfin, Bill remarque que l'artiste, indépendamment de Mondrian et Malévitch d'une part et de Kandinsky d'autre part arrive à créer *idea patterns, sketches of captured processes of nature.*

Où situer Vantongerloo?

Si on place Vantongerloo parmi ses contemporains marquants — les sculpteurs en vogue entre 1920 et 1930 — on est frappé par son individualisme. Pendant la première guerre mondiale, il travaille comme Rik Wouters en Hollande, et, comme lui, produit des peintures et sculptures post-impressionnistes. Mais il prend comme point de départ de ses recherches *Le Gondolier* d'Alexandre Archipenko, l'entoure d'un cercle imaginaire et crée en 1917 sa première sculpture concrète, suivie la même année de trois *Constructions sphériques* très différentes entre elles. Ses peintures et ses projets, eux aussi, s'écartent des initiateurs russes, des membres du *Stijl* et de l'école du *Bauhaus.* Tant le néoplasticisme de Mondrian, l'élémentarisme de Van Doesburg que les tendances dynamiques et cinétiques le laissent indifférent.

Les types de composition

Un tableau chronologique permet de suivre le développement des principaux types de composition dans l'œuvre de Vantongerloo. Les compositions mathématiques, *Rapports de volumes,* les raisons, les sujets scientifiques aux longs titres descriptifs, reviennent sans cesse. Après une période, dite libre, qui dure jusqu'en 1937 et où il respecte l'orthogonalisme (le principe de la ligne droite), Vantongerloo fait jusqu'en 1939 un usage simultané, en peinture et en sculpture, de la ligne droite et de la courbe. Ensuite viennent l'adimensionnel, la désintégration de la couleur dans les deux disciplines, puis les œuvres exécutées exclusivement en plexiglas. La couleur blanche et plus tard parfois simultanément le plexiglas transparent, presque incolore, définissent la manière éthérée de représenter l'espace. Aussi l'a-t-on mainte fois considéré comme un devin inspiré qui vers les années trente prévoyait déjà l'avènement de l'architecture de verre et de béton et de celle de Mies van der Rohe.
Mais à côté des formes sobres, immatérielles, on rencontre également des courbes capricieuses, des kaléidoscopes de couleurs dans des tubes de plexiglas, des *menhirs,* des pièces peintes qui produisent une impression cosmique, et traduisent son aspiration vers l'incommensurable.

Les écrits

Entre 1918 et 1920 paraissent en français dans *De Stijl* ses essais intitulés *Réflexions.* Un titre similaire, *Reflections,* recouvre d'autres essais, rédigés à Bruxelles, Menton ou Paris, et réunis en recueil illustré à New York en 1946. Il importe de ne pas confondre les deux groupes.
Entretemps paraît en 1924 aux éditions *De Sikkel* à Anvers *L'art et son avenir,* dont Bilcke note avec raison dans *De Standaard* qu'il fait honneur à l'éditeur. D'autres textes de Vantongerloo parurent dans la revue *i 10,* publiée en Hollande, ainsi que dans la revue française *abstraction, création, art non figuratif* (1932 à 1934).

Signification

On peut sans hésitation placer Vantongerloo sur le même plan que les tout grands noms qui dominèrent son siècle. Les appréciations d'Anthony Hill, Golding, Reichardt, Eduard Trier, Carola Giedion-Welcker, Margit Staber, Eric Newton, Karl Gerstner, Kosice, Seuphor et Max Bill confirment son œuvre de novateur, son inlassable souci d'expérimentation. Bill voit même en lui un nouvel Henri Rousseau: *As Rousseau was the PEINTRE DE LA REALITE, so Vantongerloo in a certain sense produces NEW REALITIES reducing the invisible by mental process to aesthetic facts... but in their essence they are fundamentally different from anything else produced.* Il conclut en constatant que son œuvre répond totalement à la pensée expérimentale de notre siècle.

IN MEMORIAM

PHILIPPE DOTREMONT

Philippe Dotremont n'est plus.
Une courte maladie l'a emporté alors que, relativement jeune, il paraissait devoir participer longtemps encore à la vie des arts plastiques en Belgique.
Peu après la fin de la dernière guerre, il s'était intéressé à la peinture, les problèmes esthétiques de l'époque avaient capté son attention et c'est avec une infatigable passion qu'il avait suivi les choses depuis lors.
C'est la foi dans l'art présent qui guidait ses préoccupations et de façon constante, il s'attachait à découvrir de nouvelles formes d'expression artistique.

Philippe Dotremont is niet meer.
Na een korte ziekte is hij betrekkelijk jong overleden, hoewel hij de indruk gaf nog lange jaren aan het leven van de plastische kunsten in België deel te zullen nemen.
Kort na de tweede wereldoorlog ging hij zich interesseren voor de schilderkunst. De esthetische problemen van zijn tijd wekten zijn belangstelling en hij volgde met een onvermoeibare wilskracht de ontwikkeling ervan.
Hij liet zich leiden door zijn onwankelbaar vertrouwen in de hedendaagse kunst en was er steeds op bedacht nieuwe artistieke uitdrukkingsvormen te ontdekken.

Très au courant de la situation des arts plastiques dans le monde, discernant chaque fois la qualité dans les nouvelles formes d'expression, il était très connu comme collectionneur d'œuvres d'avant-garde.

Ses achats allaient à l'œuvre importante, négligeant les esquisses, dessins et tout ce qui se passe en marge de l'aboutissement du talent.

La position de Philippe Dotremont a été fortement marquée par une certaine époque: celle où dominait la préoccupation des valeurs formelles — la réussite plastique l'intéressait surtout, au point qu'il paraissait gêné par certains messages poétiques, tel celui du surréalisme et de l'art naïf.

A la Commission de Peinture Moderne dont il faisait partie depuis de nombreuses années, il défendait avec compétence l'art actuel.
Le souvenir de sa foi dans l'art d'aujourd'hui restera présent en nous et marquera encore longtemps nos débats.

Marcel Mabille

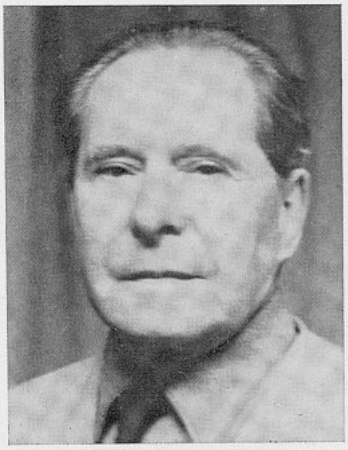
Bijzonder goed op de hoogte van de ontwikkeling van de plastische kunsten op wereldniveau, wist hij telkens de hoedanigheden van de nieuwe artistieke creaties aan te voelen, en stond zeer bekend als verzamelaar van *avant-garde* kunst.
Hij kocht enkel belangrijke werken en verwaarloosde schetsen of tekeningen, kortom alles wat nog niet het peil van de volledige ontplooiing van het kunstenaarstalent bereikt had.
De plaats die Philippe Dotremont bekleed heeft, wordt gekenmerkt door een welbepaalde periode, namelijk die van het zoeken naar formele waarden. Hij werd trouwens zozeer door de plastische verwezenlijkingen geboeid, dat hij zich wat onbeholpen voelde ten overstaan van bepaalde dichterlijke stromingen als die van de surrealisten of van de naïeven.
Hij was jaren lid van de Raadgevende Commissie voor Moderne Schilderkunst en verdedigde met kennis van zaken de hedendaagse kunst.
De herinnering aan het vertrouwen dat hij in de kunst van heden stelde, zal ons nog lang bijblijven en onze debatten bestempelen.

Marcel Mabille

MARCEL RAU

Artiste probe, homme intègre, Marcel Rau a siégé dix ans à la Commission consultative de sculpture de nos Musées. Il jugeait sans passion, sans à priorisme, accueillant avec impartialité les propositions qui lui étaient soumises, qu'elles relèvent d'une tradition classique ou qu'elles témoignent de recherches formelles audacieuses. Il est rare qu'un artiste puisse se prononcer sur l'art de son temps, sans que son jugement soit marqué par une vision personnelle ou par l'engagement de son tempérament. Marcel Rau faisait partie de cette élite. Pour lui « est un artiste celui qui travaille des mains,

Oprecht kunstenaar en eerlijk man, wist Marcel Rau, die gedurende tien jaar lid van de Raadgevende Commissie van onze Musea was, de hem voorgelegde voorstellen, of zij nu uit klassieke traditie sproten, of met gedurfde vormzoekingen gepaard gingen, op objectieve wijze, zonder vooroordeel en onpartijdig te onthalen. Weinig kunstenaars kunnen, alle persoonlijke visie of temperamentsverband ter zijde latend, zich over de kunst van hun tijd uitspreken.
Marcel Rau maakte deel uit van deze elite. Voor hem was kunstenaar, diegene „die met handen, geest en hart werkte". Zijn waardering



du cerveau et du cœur ». Il apportait précisément, à ses appréciations ses grandes connaissances techniques, son intelligence de la statuaire et sa sensibilité.

Marcel Rau était aussi un être modeste. Combien de ses compatriotes savent qu'ils manipulent journellement des œuvres qu'il a conçues? S'ils regardent attentivement les pièces de monnaie, qu'ils dépensent ou qu'ils gagnent, ils y découvriront le nom monosyllabique du médailleur qui naquit à Bruxelles le 20 mars 1886. Marcel Rau appartient à la génération des Rik Wouters et des Jespers, mais fils d'architecte et filleul de Victor Horta, il se distingue du dynamisme de l'auteur de la *Vierge Folle* et de l'expressionnisme de celui du *Prisonnier* par son constant souci de la composition. Auteur de nombreuses œuvres monumentales, Marcel Rau joua aussi un rôle important dans la réforme de l'enseignement des beaux-arts et de l'architecture en Belgique. Mais cet homme était également ouvert à la douceur et à la tendresse humaine. Sa *Béatitude Maternelle* que possèdent nos musées en fait foi et nous sommes heureux que les derniers mois de sa vie furent éclairés par la commande d'un nouvel exemplaire de cette œuvre harmonieuse qu'un collectionneur américain avait découvert dans nos salles.

Ph. Roberts-Jones

was gegrond op zijn grote technische kennis, zijn begrip van de beeldhouwkunst en zijn gevoeligheid.

Marcel Rau was ook een bescheiden man. Weinigen weten dat zij dagelijks zijn ontwerpen manipuleren. Kijken zij aandachtig, dan vinden zij op de muntstukken die zij uitgeven of ontvangen de eenlettergrepige naam van de te Brussel op 20 maart 1886 geboren penningsnijder. Zoon van een bouwmeester en petekind van Victor Horta, maakte Marcel Rau deel uit van de generatie van Rik Wouters en Jespers; door een bestendiger bezorgdheid voor de compositie onderscheidt hij zich in zijn werk van het *„Zotte Geweld"* en van het expressionisme van die van de *Gevangene*. Auteur van verschillende monumentale werken, speelde Marcel Rau tevens een belangrijke rol in de hervorming van het onderwijs in de Schone Kunsten en in de Bouwkunst in België. Zijn *Moederlijke Gelukzaligheid* uit onze musea, toont aan hoe hij open stond voor zachtheid en menselijke tederheid en het verheugt ons dat hij in de laatste maanden van zijn leven het genoegen mocht kennen de bestelling te ontvangen van een nieuw exemplaar van dit harmonieus werk dat een Amerikaans verzamelaar in onze zalen had ontdekt.

Ph. Roberts-Jones

ART FRANÇAIS
DE DAVID A MATISSE

L'art français sera toujours gagnant auprès du public. Nous avions présenté à peu près les mêmes œuvres en 1963 et nous avions reçu, en trois mois, 16.953 visiteurs, soit une moyenne journalière de 207. Cette fois, l'exposition s'inscrivait dans le cadre des manifestations organisées à l'occasion du vingtième anniversaire de l'accord culturel franco-belge. Elle a amené 18.239 visiteurs, soit une moyenne journalière de 332. La sélection présentée se clôturait chronologiquement par la *Nature morte* de Matisse, peinte en 1946, et ne comportait aucune œuvre abstraite, cette tendance faisant l'objet d'une autre exposition qui avait lieu au même moment au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et notre désir étant que les deux manifestations ne se recouvrent pas.

Les peintures et les quelques sculptures que nous avions réunies sont pour la plupart très connues. Quelques-unes sont célèbres, comme *Marat assassiné,* de David, le *Calvaire,* de Gauguin, *La Seine à la Grande Jatte,* de Seurat, le *Nu à contre-jour*, de Bonnard, joyau de maintes grandes expositions internationales. Cherchant à les grouper autrement qu'elles ne l'étaient en 1963, nous avions mis en vedette *Auguste écoutant la lecture de l'Enéide,* d'Ingres, dont un récent nettoyage a fait ressortir les accords rares de rose et de rouge, la luminosité d'albâtre des chairs. Nous avions tenté un rapprochement entre Delacroix et Rodin, qui rendait évidents à la fois le modernisme du premier et le romantisme du second.

Tout organisateur d'expositions connaît le réseau de liens mystérieux qui s'établissent entre les œuvres d'art lorsqu'elles voisinent et qui les amène à se modifier, ou, tout au moins, à présenter une expression un tant soit peu différente selon leur localisation dans un ensemble

FRANSE KUNST
VAN DAVID TOT MATISSE

De Franse kunst zal blijkbaar steeds de gunst genieten van het publiek: in 1963, toen wij, op enkele na, dezelfde werken toonden, boekten wij in drie maanden tijd 16.953 bezoekers, d.w.z. een dagelijks gemiddelde van 207, terwijl thans deze tentoonstelling, die doorging in het kader van de viering van het twintigjarig bestaan van het Frans-Belgisch Cultureel Akkoord, een totaal van 18.239 bezoekers lokte, hetzij een gemiddelde van 332 per dag. Chronologisch werd de getoonde selectie afgesloten met Matisses *Stilleven* van 1946 en omvatte zij geen enkel abstract werk omdat op hetzelfde ogenblik in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel deze strekking speciaal werd geïllustreerd en wij er zorg voor wilden dragen dat beide tentoonstellingen zich onderling niet overlapten maar wel aanvulden.

De meeste schilderijen en beeldhouwwerken die wij samenbrachten genieten grote bekendheid. Enkele hebben zelfs wereldroem zoals Davids *Dood van Marat,* Gauguins *Calvarie,* Seurats *De Seine bij La Grande Jatte* of Bonnards *Naakt in tegenlicht,* stuk voor stuk hoogtepunten van menige internationale kunsttentoonstelling. Met het oog op een van die van 1963 afwijkende opstelling, plaatsten wij thans Ingres' *Augustus beluistert de voorlezing van de Aeneïs* in volle aandacht: het gaat hier om een doek waarvan een recente schoonmaak de zeldzame rose en rode kleurakkoorden en het albasten licht op de vleespartijen extra heeft laten uitkomen. Ook confronteerden wij Delacroix met Rodin en beklemtoonden aldus het modernisme van de eerste en het romantisme van de tweede.

Elke tentoonstellingsorganisator weet bij ondervinding hoe tussen naast en tegenover elkaar opgestelde kunstwerken geheimzinnige betrekkingen ontstaan die hen enigszins wijzigen of op zijn minst, naargelang de plaats die de stukken in

et en fonction d'un milieu que la lumière et l'architecture des salles contribuent à créer. La chronologie, le développement par écoles ou par tendances ne peuvent guère fournir qu'un premier schéma d'accrochage. A l'intérieur de ces données, dont on peut user ou mésuser selon un plan préétabli, les couleurs chantent ou se taisent, la matière devient vivante ou se fige, réagissant à l'égard d'une série d'éléments impondérables qu'il est presque impossible de prévoir. Parfois, nous-mêmes, qui croyons connaître chaque pièce parce que nous les avons tant de fois entraperçues ou même regardées, nous les découvrons; en les déplaçant, nous avons à l'improviste fait jaillir d'elles autre chose que la signification dont nous les avions chargées et que nous tenions d'un apriorisme un peu livresque. Peut-être est-ce ce jeu d'ailleurs discret, cette mutation à peine perceptible, dont l'œuvre s'enrichit en se diversifiant, qui captive un certain public d'habitués.

F.-C. L.

een ensemble innemen of naargelang het licht en de architectuur der zalen waarin zij zich bevinden, een ietwat andere expressiekracht verlenen. De chronologie en de ontwikkeling volgens scholen of richtingen kunnen hoogstens een eerste plaatsingsschema bepalen. Binnen deze gegevens, waarvan men volgens een vooropgezet plan zowel gebruik als misbruik kan maken, zingen of verstommen de kleuren, leven de materies op of stollen zij, kortom reageren zij op een reeks imponderabilia die nagenoeg niet zijn te voorzien. Wijzelf die menen de stukken grondig te kennen omdat zij ons ontelbare keren onder ogen kwamen of speciaal onze aandacht hadden opgeëist, ontdekken hen soms plots door hen te verplaatsen, en leggen in hen onvoorzien een andere betekenis bloot dan die welke wij hen op blijkbaar aprioristische of schoolse basis hadden toegekend.
Wellicht is het dit trouwens discrete spel, dit nauwelijks merkbaar maar diversifiërend en verrijkend „ruiven" der kunstwerken, dat een groot aantal getrouwen steeds weer aantrekt.

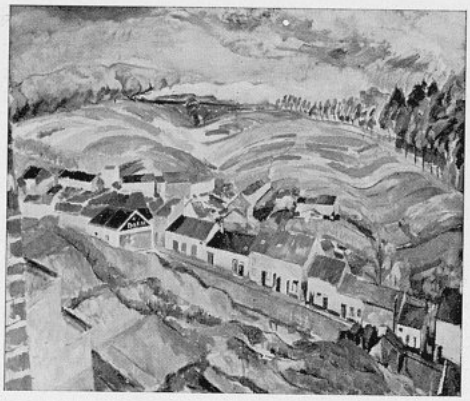
F.-C. L.

RIK WOUTERS ET QUELQUES ARTISTES BRABANÇONS

Il est peut-être regrettable que nos Musées n'aient pas été en mesure de rendre un éclatant hommage à Rik Wouters, à l'occasion du 50e anniversaire de sa mort. Sa ville natale, Malines, s'est acquittée de cette tâche d'une manière si brillante que les visiteurs de cette rétrospective en sont sortis les yeux éblouis et le cœur réchauffé.
A la suite de cette manifestation il nous a paru d'autant plus opportun, à base des œuvres nous appartenant, non seulement de montrer un ensemble représentatif du génie de Rik, mais encore de grouper autour de ce foyer, dussent-ils pâlir de ce rapprochement, quelques artistes qui furent à peu près ses contemporains.
De Rik Wouters lui-même, neuf peintures, cinq sculptures et sept aquarelles forment dans nos collections un ensemble qui n'est pas négligeable.

RIK WOUTERS EN ENKELE BRABANTSE KUNSTENAARS

Het valt wellicht te betreuren dat onze Musea niet in de mogelijkheid hebben verkeerd een schitterende hulde te brengen aan Rik Wouters bij de 50ste verjaring van zijn overlijden. Zijn geboortestad heeft zich evenwel prachtig van deze plicht gekweten, zodanig zelfs, dat de bezoekers van de Mechelse retrospectieve tentoonstelling deze met zingende ogen en een verwarmd hart verlieten.
Aansluitend bij genoemde manifestatie leek het ons des te gepaster, op basis van onze eigen verzameling, niet alleen een voor Riks genie representatief ensemble te tonen, maar ook, rond dit brandpunt, werk van enkele van zijn tijd- en streekgenoten naar voor te brengen, op gevaar af dat dit laatste ietwat lijden zou bij deze confrontatie.
Van Rik Wouters zelf maken negen schilderijen,



R. Wouters, *Paysage à Boitsfort - Landschap te Bosvoorde* (Copyright A.C.L., Bruxelles)

Malheureusement, nous n'avons ni pastel, ni aucun de ces grands dessins à l'encre de Chine, qui offrirent à Rik un mode d'expression révélateur de son *fa-presto* si particulier. Deux peintures, *La dame au collier jaune* et *La coupe de pommes,* sont des dons de Madame Giroux, la femme du marchand et amateur qui sut reconnaître l'étoffe rare sous l'enveloppe fruste de Rik Wouters. *Le Portrait de Simon Levy,* ami du peintre et son mentor en matière artistique, le *Buste* en bronze de Rik par lui-même témoignent du souci qu'eut la veuve de l'artiste de servir la mémoire de son mari.

Lorsqu'il s'agit d'une personnalité d'exception, comme celle de Rik, on a tendance à la détacher de son contexte, à la juger isolément, comme si elle ne s'était nourrie que d'elle-même et qu'elle avait évolué en circuit fermé, ou seulement en relation avec un grand maître comme Cézanne — rapprochement dont on a d'ailleurs abusé. En le replaçant parmi ses amis, on voit ce qu'il a dû remarquer lui aussi et on est frappé par l'admirable parti qu'il a tiré des exemples cueillis autour de lui. Ces artistes n'ont pas vécu en isolés. Dans l'introduction du catalogue, M.-J. Chartrain a fait ressortir les échanges favorisés par des groupements tels *Le Labeur,* fondé en 1898, *Vie et Lumière* et *Les Indépendants,* créés tous deux en 1904, ou encore la libre académie, *L'Effort* vijf beeldhouwwerken en zeven aquarellen in onze verzamelingen een niet te veronachtzamen geheel uit. Wij bezitten helaas geen enkel pastel of geen enkele van die grote tekeningen in Oostindische inkt, waarin Rik Wouters op zo treffende wijze zijn bijzonder *fa-presto* tot hoge uitdrukkingskracht opvoerde. Twee schilderijen, *De dame met het gele halssnoer* en *Schaal met appelen,* hebben wij te danken aan Mevrouw Giroux, de echtgenote van de kunsthandelaar en kenner die in Rik Wouters van meet af aan onder de ruwe bolster de zeldzame pit had ontdekt. Het *Portret van Simon Levy,* evenals zijn bronzen *Zelfportret,* getuigen verder van de zorg voor de nagedachtenis aan haar man door diens weduwe aan de dag gelegd.

Waar het gaat om een uitzonderlijke persoonlijkheid zoals die van Rik, heeft men steeds de neiging haar van haar context los te maken, haar op zichzelf te beoordelen alsof zij zich uitsluitend aan zichzelf zou hebben gevoed en zich als in een gesloten cirkel zou hebben ontwikkeld, hoogstens in betrekking staand met één of andere grote meester zoals Cézanne — een verband dat men trouwens ten onrechte ál te zeer heeft benadrukt. Door hem tussen zijn vrienden terug te plaatsen ziet men wat hijzelf ook heeft gezien en wordt men getroffen door de schitterende manier waarop hij partij heeft weten te trekken uit de hem omringende voorbeelden. Deze kunstenaars leefden niet in ivoren torens. In haar inleiding tot de catalogus gewaagt M.-J. Chartrain van het vruchtbaar verkeer tussen groeperingen zoals *Le Labeur,* gesticht in 1898, *Vie et Lumière* en *Les Indépendants,* beide van 1904, of nog de vrije academie *L'Effort,* waaraan de vroegere leden steeds met heimwee terugdenken. De auteur legt de klemtoon op de verrijkende ontmoeting met Rik Wouters in de zalen van de Galerie Giroux, in 1912 van Oleffe, Jefferys, Thevenet, Schirren, Paerels en Ramah, en in 1913 van Brusselmans, De Kat, Tytgat en Canneel.

Oleffe, zeventien jaar ouder dan Wouters, liet van deze laatste een ietwat stijf en naïef portret na. Schirren, evenals Rik schilder en beeldhouwer, opende door enkele echt-fauvistische

dont les anciens membres ont gardé un mémorable souvenir. Elle a mis l'accent sur les rencontres enrichissantes aux cimaises de la Galerie Giroux, en 1912, d'Oleffe, Jefferys. Thevenet, Schirren, Paerels, Ramah, et en 1913, de Brusselmans, De Kat, Tytgat et Canneel, avec Rik Wouters.

Oleffe, son aîné de dix-sept ans, laissa de Rik un portrait un peu guindé et naïf. Schirren, lui aussi peintre et sculpteur, ouvrit à Rik la voie de la couleur par quelques aquarelles véritablement fauves. Puis il s'orienta vers des recherches constructives moins marquantes, avant de revenir à l'aquarelle dans une veine intimiste un peu étroite mais d'une sûreté d'effets parfois véritablement féerique. Tytgat, né en 1879, mort en 1957, eut tout loisir d'évoluer, passant d'un impressionnisme délicat, un peu cotonneux, en comparaison de la manière directe et vivante avec laquelle Rik Wouters traite la lumière, à un style de conteur, plein de fantaisie. Il s'aidera sans fausse honte des procédés de stylisation adoptés par les Expressionnistes de Laethem, dans le seul but de mieux ordonner son folklore. Cette imagerie le ramène d'ailleurs vers ses sources, ainsi qu'en témoigne un dessin d'une grâce acide, daté 1911, *La chercheuse de poux.* La grande toile de Marcel Jefferys, *La fête des ballons,* mise en valeur par un nettoyage, frappe par le déroulement en arabesque de taches de couleurs à la fois sourdes et chantantes, ainsi que par la manière délibérément décorative de traiter un motif de plein air. L'œuvre de Vuillard vient à l'esprit, mais aussi celle d'Evenepoel, le seul Belge vraiment proche des Nabis.

Sans doute est-il dommage que ceux que l'on nomme les Fauves brabançons soient représentés au Musée par des œuvres qui justifient mal cette appellation, quel que soit leur intérêt. De Van den Eeckhoudt, entre autres, nous n'avons que des portraits sévères et construits, ou bien une toile d'un néo-impressionnisme un peu mou, comme *Au jardin. La table à thé,* de Charles Dehoy, se distingue par son coloris acide, mais, dix ans plus tard, *Banlieue* révèle un tonaliste subtil et sage.

aquarellen voor deze laatste de weg naar de kleur. Naderhand zocht hij het eerder in minder markante constructivistische experimenten vooralleer de waterverf terug op te nemen op een ietwat beperkt-intimistische manier, evenwel gekenmerkt door een soms echt-toverachtige trefzekerheid in het gewilde effekt. Tytgat, die van 1879 tot 1957 leefde, had de nodige tijd om te evolueren van een fijnzinnig, in vergelijking met de onmiddellijke en levendige matière-behandeling van Rik Wouters' ietwat vlokkerig impressionisme, naar een verteltrant vol verbeelding. Zonder valse schaamte paste hij de door de Latemse expressionisten gevolgde stilisatieprocédés toe, enkel met het doel zijn eigen „folklore" formeel te ordenen. Deze voorstellingskunst bracht hem trouwens terug tot zijn vertrekpunt zoals dit kan worden aangetoond in een bijtend-sierlijke tekening van 1911, *De Luizenzoekster.* Marcel Jefferys' groot doek *Het ballonnetjesfeest,* dat na de recente schoonmaak weer zijn volle pracht vertoont, treft door zijn in arabesken opgeplaatste, tegelijkertijd gedempte en zingende kleurvlekken, evenals door de gewild-decoratieve manier waarop hier een openluchtmotief is behandeld. Men denkt hierbij aan het werk van Vuillard maar ook aan dat van Evenepoel, de enige echt dicht bij de Nabis te rangschikken Belg.

Ongetwijfeld is het spijtig dat de zogeheten Brabantse Fauvisten in ons museum vertegenwoordigd zijn met werk dat deze naamgeving weinig of niet wettigt, hoe hoog de kwaliteit ervan overigens ook ligt. O.m. van Van den Eeckhoudt hebben wij slechts strenge en geconstrueerde portretten of een ietwat slap neo-impressionistisch doek als *In de tuin. De theetafel* door Charles Dehoy, onderscheidt zich door een gescherpt koloriet, terwijl *Voorstad,* van tien jaar later, een subtiele en bedachtzame tonalist reveleert.

Na Rik Wouters' dood won de behoefte aan vormvastheid het op de verlokking der vrijheid. Ph. Cockx, A.-P. De Kat en Ramah klinken de vormen vast binnen een dichte en statische ruimteordening. Brusselmans blijkt

Après la mort de Rik Wouters, le besoin de solidité l'emporte sur l'appel de la liberté. Ph. Cockx, A.-P. De Kat, Ramah rivent les formes à l'intérieur d'une organisation spatiale dense et statique. Brusselmans est un véritable maçon. Il transforme en briques ses larges touches rigoureusement orientées, dont il a peut-être eu l'idée en regardant du côté de Cross, mais peut-être aussi simplement en s'acharnant à empâter et à souder les unes aux autres les touches aériennes de Rik Wouters. Dans cette rigidité, il puisera la farouche grandeur de ses natures mortes qui forcent le respect. Ph. Cockx s'en est aperçu lorsqu'il a peint cette *Paysanne flamande* pareille à une sculpture de bois polychromé, avec ses naïfs attributs floraux. Paerels, après un long parcours, découvre des accords rares de lapis lazuli et de grès rose, à travers lesquels ce Hollandais devient un Méditerranéen.

Vers 1925-1930, tous les Brabançons, même s'ils sont extérieurs à la phalange expressionniste, schématisent les contours et durcissent les masses.

Personne n'est parvenu à résoudre le problème posé par Rik Wouters: ce conflit entre la forme largement bâtie, entretenant avec l'espace des rapports concertés, et la vie frémissante de la couleur disposée en taches convergeantes, mais libres, et suggérant la pénétration de la lumière au cœur même de la forme, comme au cœur du monde.

F.-C. L.

een echte metselaar: hij verandert zijn brede, streng-gerichte toetsen nagenoeg in bouwstenen. Mogelijk kwam hij hiertoe door het bekijken van werk van Cross, mogelijk ook eenvoudigweg door de luchtige toetsen van Rik Wouters te hebben willen aandikken en met elkaar te hebben willen verbinden. In deze stroefheid zal hij in zijn eerbied afdwingende stillevens een wilde grootsheid weten te putten. Ph. Cockx gaf zich hiervan rekenschap toen hij zijn *Vlaamse boerenvrouw* schilderde: een a.h.w. gepolychromeerde houtsculptuur met naïef bloemenwerk. Paerels van zijn kant, kwam, na lang zoeken, tot zeldzame akkoorden van lapis lazuli en roze grès, akkoorden waardoorheen deze Hollander in zichzelf de mediterraan ontdekte.

Rond 1925-1930 schematiseerden al deze Brabanders de omtrekken en verstevigden zij de massa's, ook al behoorden zij niet tot de expressionistische falanx.

Niemand is ertoe gekomen het door Rik Wouters gestelde probleem op te lossen, met name het conflict tussen de breed opgezette vorm die met de ruimte overdachte betrekkingen onderhoudt en het sidderende leven der samenvloeiende maar vrije kleurtoetsen die het binnendringen van het licht tot in de kern der vormen oproept, het binnendringen van het licht tot in het hart van de wereld.

F.-C. L.

PARTICIPATIONS AUX EXPOSITIONS 1966 DEELNEMING AAN TENTOONSTELLINGEN

Lambert Lombard et son temps, Liège, Musée de l'Art Wallon, 30.9 - 27.11.1966.

Tekeningen van Jacob Jordaens, Antwerpen, Rubenshuis; Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 7.10.1966 - 5.2.1967.

Pierre Bonnard, München, Haus der Kunst; Paris, Orangerie des Tuileries, 8.10.1966 - 15.4.1967.

Amsterdam in z'n element, Amsterdam, Historisch Museum, 21.10.1966 - 15.1.1967.

Phantastische Kunst Surrealismus, Bern, Kunsthalle, 21.10 - 4.12.1966.

Verhaeren dans son temps et dans notre temps, Mons, Centre Culturel du Hainaut, 22.10 - 7.11.1966.

Exposition rétrospective des œuvres de Paul Delvaux, Lille, Palais des Beaux-Arts, 9.11 - 30.12. 1966.

René Guiette, Bruxelles-Brussel, Palais des Beaux-Arts - Paleis voor Schone Kunsten, 25.11 - 11.12.1966.

Dada, Paris, Musée National d'Art Moderne, 30.11.1966 - 30.1.1967.

Albert Mockel, 1866-1945, Bruxelles-Brussel, Bibliothèque Albert Ier - Albert I Bibliotheek, 3-24.12.1966.

Œuvres d'art acquises par l'Etat en 1966 - Kunstwerken verworven door de Staat in 1966, Bruxelles-Brussel, Palais des Beaux-Arts - Paleis voor Schone Kunsten, 23.12.1966 - 8.1.1967.

ACQUISITIONS 1966 AANWINSTEN

PEINTURE ANCIENNE OUDE SCHILDERKUNST

J. van der Elburch, *Triptyque de la Vocation de saint Pierre - Triptiek van de Roeping van de H. Petrus.* (Copyright A.C.L., Bruxelles)

ELBURCH, Jan van der

Triptyque de la Vocation de saint Pierre. Dit aussi: *Le retable de la corporation des poissonniers d'Anvers.* Bois (chêne), 117×81; 117×175; 117×81 cm. — Acquis de la baronne E. Greindl, Bruxelles. — Inv. 7416.

Triptiek met de Roeping van de H. Petrus. Ook genaamd: *Retabel van het ambacht van de Visverkopers te Antwerpen.* Hout (eik), 117×81; 117×175; 117×81 cm. — Gekocht van barones E. Greindl, Brussel. — Inv. 7416.

L. Toeput, *Paysage montagneux avec figures - Berglandschap met figuren.*
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

METSYS, Quentin (école de — school van)

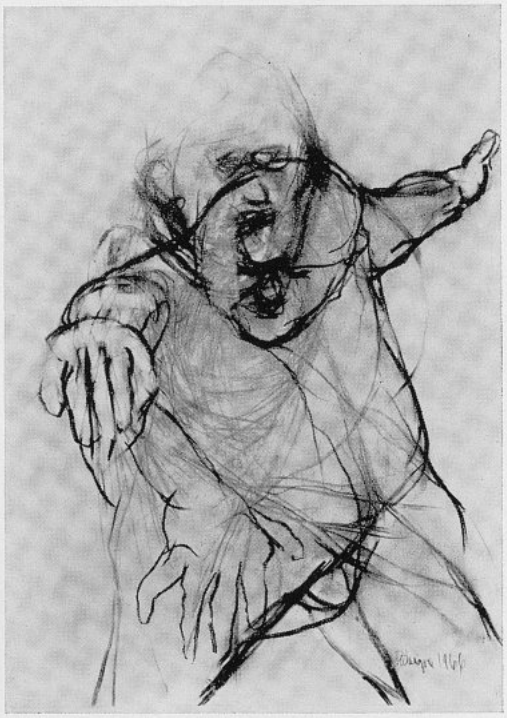
Tête de Christ. Bois cintré, 20×16,8 cm. — Acquis à la vente Decapmaker, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 11 mai 1966, grâce au legs de Mme A. de la Hault, Bruxelles, 1964. — Inv. 7356.

Christuskop. Hout afgerond aan de bovenzijde, 20×16,8 cm. — Gekocht op veiling Decapmaker, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 11 mei 1966, dank zij het legaat van Mw. A. de la Hault, Brussel, 1964. — Inv. 7356.

TOEPUT, Lodewijk (Pozzoserrato)

Paysage montagneux avec figures. Cuivre, 23×30 cm. — Acquis de la Galerie Arthur De Heuvel, Bruxelles. — Inv. 7420.

Berglandschap met figuren. Koper, 23×30 cm. — Gekocht van de Galerie Arthur De Heuvel, Brussel. — Inv. 7420.



E. Dodeigne, *Main sur la cuisse - Hand op de dij.*
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

ARMAN

Colère de violons. Panneau de multiplex peint et morceaux de violons, 122×99,5 cm. — Signature et date en bas à droite: *Arman 62.* — Au revers: *Colère de violons.* — Acquis de l'artiste, Nice. — Inv. 7417.

De woede der violen. Beschilderd multiplex paneel en vioolfragmenten, 122×99,5 cm. — Signatuur en jaartal onder rechts: *Arman 62.* — Op de keerzijde: *Colère de violons.* — Gekocht van de kunstenaar, Nice. — Inv. 7417.

DODEIGNE, Eugène

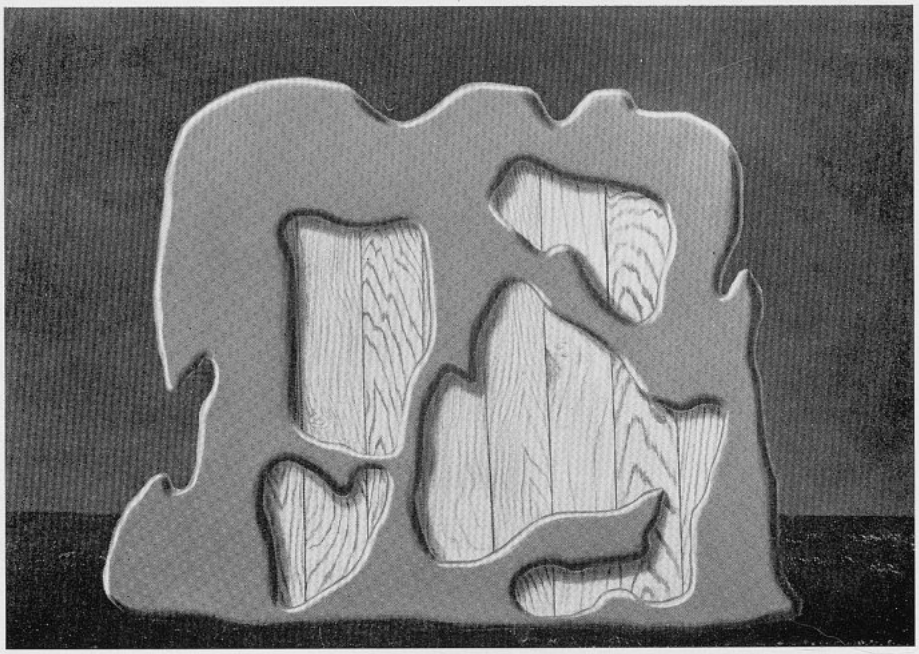
Main sur la cuisse. Fusain sur papier, 107,8×74,8 cm. — Signature et date en bas à droite: *Dodeigne 1965.* — Don de l'artiste, Bondues. — Inv. 7351.

Figue. Fusain sur papier, 107,8×74,8 cm. — Signature et date en bas à droite: *Dodeigne 1965.* — Don de l'artiste, Bondues. — Inv. 7352.

Hand op de dij. Houtskool op papier, 107,8×74,8 cm. — Signatuur en jaartal onder rechts: *Dodeigne 1965.* — Geschonken door de kunstenaar, Bondues. — Inv. 7351.

Vijg. Houtskool op papier, 107,8×74,8 cm. — Signatuur en jaartal onder rechts: *Dodeigne 1965.* — Geschonken door de kunstenaar, Bondues. — Inv. 7352.

Æ. Dodeigne, *Main sur la cuisse - Hand op de dij.*



R. Magritte, *Le démon de la perversité - De demon der perversiteit.*
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

LEBLANC, Walter

Peinture argentée. Mixed media sur papier, 50×40 cm. — Signature et date au tiers de la hauteur vers le bas: *Walter Leblanc 1960 33.* — Don de l'artiste, Anvers. — Inv. 7419.

Zilverschilderij. Mixed media op papier, 50×40 cm. — Signatuur en jaartal op een derde van de hoogte naar onder: *Walter Leblanc 1960 33.* — Geschonken door de kunstenaar, Antwerpen. — Inv. 7419.

MAGRITTE, René

Le démon de la perversité. Huile sur toile, 81,3×116 cm. — Signature en bas à droite: *Magritte.* — Au revers (sur le chassis): *Le démon de la perversité (1928).* — Acquis du baron Lambert, Bruxelles — Inv. 7418.

De demon der perversiteit. Olieverf op doek, 81,3×116 cm. — Signatuur onder rechts: *Magritte.* — Op de keerzijde (op het raam): *Le démon de la perversité (1928).* — Gekocht van Baron Lambert, Brussel. — Inv. 7418.

SCULPTURE — BEELDHOUWKUNST

DODEIGNE, Eugène

Main sur la cuisse. Pierre de Soignies, 139×72×72,5 cm. — Monogramme en bas au dos: *ED.* — Acquis de l'artiste, Bondues. — Inv. 7353.

Hand op de dij. Blauwe hardsteen, 139×72×72,5 cm. — Monogram onderaan, op de keerzijde: *ED.* — Gekocht van de kunstenaar, Bondues. — Inv. 7353.

LE PATRIMOINE DES MUSEES ROYAUX DES BEAUX-ARTS

institué par la Loi du 27 juin 1930 accordant la personnalité civile aux Etablissements scientifiques et artistiques dépendant du Ministère de l'Instruction Publique, est administré par une commission composée comme suit:

Président	M. Philippe Roberts-Jones, Conservateur en chef.
Vice-Président	Baron Pierre Warnant.
Délégués du Ministre	MM. Emile Langui et Jean Remiche, Administrateurs Généraux des Arts, Lettres et Education populaire.
Représentant du personnel scientifique	N.
Membres	Mlle Sarah Huysmans, MM. Jean del Marmol, Gilbert Périer et Charles Kerremans.
Trésorier	M. Pierre Janlet.
Secrétaire	M. Gérard Lechantre.

La loi du 27 juin 1930 avait pour but de créer, à côté de chacun des Etablissements scientifiques et artistiques dépendant du Ministère de l'Instruction Publique, une personne civile capable de posséder un Patrimoine alimenté par des donations, des legs et éventuellement des subsides.

Aux termes de l'art. 55 de l'Arrêté Royal du 31 mars 1936 contenant le code des droits de succession, les legs faits à l'Etat et aux Etablissements publics d'Etat *sont exempts du droit de succession.* Cette disposition s'applique au Patrimoine des Musées Royaux des Beaux-Arts.

HET PATRIMONIUM DER KONINKLIJKE MUSEA VOOR SCHONE KUNSTEN

ingesteld door de wet van 27 juni 1930 die burgerlijke persoonlijkheid verleent aan de wetenschappelijke en artistieke instellingen afhangend van het Ministerie van Openbaar Onderwijs, wordt beheerd door een commissie als volgt samengesteld:

Voorzitter	M. Philippe Roberts-Jones, Hoofdconservator.
Onder-Voorzitter	Baron Pierre Warnant.
Afgevaardigden van de Minister	MM. Emile Langui en Jean Remiche, Administrateurs-generaal van Kunsten, Letteren en Volksopleiding.
Vertegenwoordiger van het wetenschappelijk personeel	N.
Leden	Mej. Sarah Huysmans, MM. Jean del Marmol, Gilbert Périer en Charles Kerremans.
Schatbewaarder	M. Pierre Janlet.
Secretaris	M. Gérard Lechantre.

De wet van 27 juni 1930 had als doel, naast elke wetenschappelijke en artistieke instelling afhangend van het Ministerie van Openbaar Onderwijs, een burgerlijke persoon te scheppen, in staat een Patrimonium te bezitten, gevoed door schenkingen, legaten en eventueel subsidies.

Bij art. 55 van het Koninklijk Besluit van 31 maart 1936 dat de code der erfenisrechten bevat zijn de legaten gedaan aan de Staat en aan de openbare Staatsinstellingen *vrijgesteld van erfenisrechten.* Deze regeling is van toepassing voor het Patrimonium der Koninklijke Musea voor Schone Kunsten.